



México en la obra de
**Jean
Charlot**

Este catálogo se realizó
gracias al apoyo de la
**Secretaría de Agricultura
y Recursos Hidráulicos.**

México en la obra de
**Jean
Charlot**

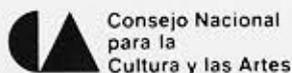
México en la obra de
**Jean
Charlot**

COLEGIO DE SAN ILDEFONSO
CIUDAD DE MÉXICO, 12 DE ABRIL AL 19 DE JUNIO DE 1994

PALACIO DE LA CULTURA
TLAXCALA, TLAXCALA, 29 DE JULIO AL 29 DE OCTUBRE DE 1994

MUSEO DE MONTERREY
MONTERREY, NUEVO LEÓN, 17 DE ENERO AL 27 DE MARZO DE 1995

MÉXICO
1994



**En la elaboración de este
libro-catálogo participaron:**

Coordinador Editorial
Javier González Rubio

Responsables de la edición
Milena Koprivitz
Blanca Garduño Pulido

Acopio de materiales
Milena Koprivitz
Blanca Garduño Pulido
Estela Duarte de Solórzano
Elena Sánchez Cortina
Josefina Ramírez de Arellano

Créditos fotográficos

Harry B. Crister
Zohmah Charlot
Tybor Franyo
Francis Haar
Hames Haas
Joseph Martin
Tina Modotti
Sonya Noskowiak
John O'Leary
Irving Rowen
Philip Spalding III
José Martín Sulaimán
Carlos Tardan
F.S. Wartz
Edward Weston
Servicios fotográficos
Jorge Moreno

Diseño gráfico
José Gómez de León

Portada
Cat. 40

© 1994 Instituto Nacional de Bellas Artes
Hecho en México
ISBN 968-29-5825-3
Impreso en Artes Gráficas Panorama

MEXICO EN LA OBRA DE JEAN CHARLOT

CONSEJO EJECUTIVO
COLEGIO DE SAN ILDEFONSO

JOSÉ SARUKHÁN KERMEZ
Rector de la Universidad Nacional Autónoma de México

RAFAEL TOVAR Y DE TERESA
Presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

MANUEL AGUILERA GÓMEZ
Jefe del Departamento del Distrito Federal

COMITE DE HONOR

ZOHMAH CHARLOT

JOSÉ ANTONIO ÁLVAREZ LIMA
Gobernador del Estado de Tlaxcala

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ H.
Secretario Técnico del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

GERARDO ESTRADA
Director General del Instituto Nacional de Bellas Artes

GONZALO CELORIO
*Coordinador de Difusión Cultural
de la Universidad Nacional Autónoma de México*

JORGE GAMBOA DE BUEN
*Coordinador General de Reordenación Urbana y Protección Ecológica
del Departamento del Distrito Federal*

GERARDO FERRANDO BRAVO
*Tesorero del Patronato Universitario
de la Universidad Nacional Autónoma de México*

OSCAR ESPINOSA VILLARREAL
*Presidente de la
Fundación Universidad Nacional Autónoma de México*

JORGE GARCÍA MURILLO
Director del Museo de Monterrey

COMITE ORGANIZADOR

JAIME GARCÍA AMARAL
*Coordinador de Asuntos Internacionales
del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes*

IGNACIO TOSCANO
*Subdirector General de Bellas Artes
del Instituto Nacional de Bellas Artes*

ALEJANDRO GARCÍA LARA
*Director de Instrumentos del Ordenamiento Urbano
del Departamento del Distrito Federal*

SALVADOR VÁZQUEZ ARAUJO
Secretario Técnico del Colegio de San Ildefonso

CRISANTO CACHO VEGA
*Secretario Administrativo de la Coordinación de Difusión Cultural
de la Universidad Nacional Autónoma de México*

DOLORES BÉISTEGUI DE ROBLES
Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

BLANCA GARDUÑO
*Directora del Museo Estudio Diego Rivera y
Coordinadora General del Proyecto Charlot*

CURADURÍA CIENTÍFICA

MILENA KOPRIVITZA
Curadora General

JORGE GUADARRAMA
Museógrafo

Investigación Académica
MILENA KOPRIVITZA
John Charlot
Ramón Favela
Blanca Garduño

Asistentes de Investigación
ESTELA DUARTE DE SOLÓRZANO
Silvia Orozco
Josefina Ramírez de Arellano
Elena Sánchez Cortina
Virginia Arcos
Vera Milarca
Claudia Rendón
Mariana Campero

COLEGIO DE SAN IDELFONSO

CURADURÍA TÉCNICA

SALVADOR VÁZQUEZ ARAUJO
Secretario Técnico

RODOLFO OZUNA CORONEL
Servicios Técnicos

MARCELA GÁLVEZ Y NUÑEZ
Curadora

MARÍA ISABEL GALLARDO
Servicios al Público

ALICIA ROCHIN PÁEZ
Servicios Educativos

ÍNDICE

MÉXICO EN LA OBRA DE JEAN CHARLOT <i>José Sarukhán</i>	7
PRESENTACIÓN <i>Rafael Tovar y de Teresa</i>	9
JEAN CHARLOT 1898- 1979 <i>Gerardo Estrada</i>	11
LA HERENCIA ARTÍSTICA DE JEAN CHARLOT <i>José Antonio Álvarez Lima</i>	15
RECONOCIMIENTO A JEAN CHARLOT <i>David de la Torre</i>	16
JEAN CHARLOT EN EL ARTE MEXICANO <i>Jorge García Murillo</i>	17
LA EXPOSICIÓN Y SUS MOTIVOS <i>Blanca Garduño y Milena Koprivitza</i>	18
LA FORMACIÓN DEL ARTISTA <i>John Charlot</i>	21
JEAN CHARLOT Y LA COLECCIÓN BOTURINI-AUBIN-GOUPIL <i>José Luis Martínez H.</i>	37
ANTOLOGÍA DE TEXTOS DE JEAN CHARLOT <i>John Charlot y Peter Morse</i>	45
EL PINTOR CONVERTIDO EN ARQUEÓLOGO <i>Donald Mc Vicker</i>	57
LA MASACRE EN EL TEMPLO MAYOR <i>de Jean Charlot</i>	74
CHARLOT EN EL TRATO CON SUS CONTEMPORÁNEOS <i>Milena Koprivitza</i>	77
JEAN CHARLOT, UN PUNTO DE VISTA PLÁSTICO <i>Mario Rendón Lozano</i>	93
LOS LIBROS ILUSTRADOS POR JEAN CHARLOT <i>Nancy J. Morris</i>	99
CRONOLOGÍA <i>Blanca Garduño y Milena Koprivitza</i>	109
BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA	117
OBRA	119
CATÁLOGO	195
AGRADECIMIENTOS	215

MÉXICO EN LA OBRA DE JEAN CHARLOT

Con el impulso renovador de la cultura mexicana, encabezado por José Vasconcelos, llegó a México Jean Charlot, artista de gran talento, cuya personalidad y carácter ciertamente particulares habrían de ejercer influencia significativa en nuestro medio artístico.

Su llegada a nuestro país tuvo lugar en un momento clave de nuestra historia, el año de 1921, cuando se comenzaban a concretar proyectos artísticos monumentales como culminación de un esfuerzo de artistas e intelectuales por articular un discurso acorde a la nueva realidad, producida por las transformaciones sociales de la Revolución.

Charlot se incorporó rápidamente al ambiente cultural de nuestro país, al movimiento plástico que entonces buscaba nuevas vías de expresión. Al joven francés, que había militado en la izquierda católica de Jacques Maritain, le vino bien el impulso socializante de la época y, por ello, su adscripción a las escuelas de pintura al aire libre fue un paso natural. Charlot traía consigo un conjunto de grabados en madera que impresionaron vivamente a sus colegas mexicanos. El grabado era una técnica que casi ya no practicaba en México y los pintores locales vieron en ella las características idóneas para la expresión popular que buscaban, pues reunían síntesis compositiva, pureza del dibujo y pequeño formato. Esta fue quizá la primera aportación de Charlot a nuestro medio pictórico, cuyas contribuciones fueron tan valiosas que la plástica mexicana de la primera mitad del siglo no puede entenderse del todo sin su presencia.

Descendiente de múltiple linaje —ruso, judío, francés, español y mexicano— Charlot llegó a tierra de su abuela en una etapa de enorme vitalidad. En los años veinte, la efervescencia política y cultural de México nos habla de un país que se reconstruye, que se piensa y se fabula, atento de su pasado y de su futuro. Convocados por Vasconcelos, los artistas, intelectuales y escritores más importantes de la época dieron comienzo a un movimiento que todavía hoy nos impresiona por su audacia y por el alcance de sus obras, una época de genios y de hallazgos. Los testimonios de esos años nos hablan de la ambición compartida por vivir cada quien, como quería López Velarde, “con una intensidad incisiva, con la intensidad del que quiere vivir él solo la vida de su raza”.

Dos fueron los asideros ideológicos de Charlot. El primero estaba forjado por el proyecto vasconcelista de la *cultura redentora* y el segundo se derivaba de la estrecha relación que estableció con el medio académico de la “Escuela Nacional de Bellas Artes”, institución que adoptó como *alma mater* y a la cual consagró muchos esfuerzos.

Su capacidad analítica y su riguroso método de trabajo le permitieron formular una interpretación del devenir artístico mexicano y del florecimiento cultural posrevolucionario que todavía no ha sido debidamente valorado.

Sus aportaciones en esta línea están contenidas principalmente en una historia de las artes plásticas mexicanas, que publicó bajo los títulos de *Mexican Art and the Academy of San Carlos (1785-1925)* y *El renacimiento de la pintura mural mexicana (1920-1925)*.

También son importantes sus textos críticos sobre temas tan variados como la pintura mural maya, el arte popular, Juan Cordero, Manuel Manilla, Orozco, José Guadalupe Posada, Fermín Revueltas, Lola Cueto y otros.

En cuanto a su producción artística, es importante mencionar que su serie de xilografías *vía crucis* fue clave para la reactivación en México del grabado en relieve, y sus conocimientos sobre el procedimiento del “buen fresco” fueron fundamentales en el curso que habría de tomar el arte público monumental mexicano.

Síntesis de su posición ideológica y su capacidad creativa es la *Masacre del Templo Mayor*, que corona el tercer piso de la escalera del Colegio de San Ildefonso y que sin duda es la pieza más importante de esta exposición.

Como se habrá observado, Charlot es un artista excepcional en el panorama plástico del

siglo XX. La claridad de sus ideas, la capacidad y el talento creativos, su permanente inquietud intelectual le confieren un perfil especialmente rico, de naturaleza extraordinaria y, lo que es para nosotros más importante, profundamente mexicano.

Charlot supo entender el impulso de esa raza a cuya utopía fundacional se sumó. Su abuelo y bisabuelo habían vivido en México y uno de sus tíos fue un gran coleccionista de objetos prehispánicos. El pintor creció rodeado de obras de arte del México antiguo, arte que compendió y estudió de manera profunda y por el cual mostró interés hasta el final de sus días. Fue, asimismo, un estudioso serio del arte mexicano del siglo XIX (Justino Fernández llama a su trabajo sobre Juan Cordero un "modelo de ensayo") y de nuestro arte popular. A este respecto, baste recordar que a él le debemos reflexiones pioneras sobre los ex votos y la revaloración de José Guadalupe Posada, a quien él juzgaba como un grabador genial. Este interés no decreció a lo largo de su vida aun cuando se marchó del país a principios de los treinta para instalarse definitivamente en los Estados Unidos.

México le escrituró muchas de sus cualidades y abundancias, pero él retribuyó la hospitalidad con el apropiamiento, de manera que a partir de su primera estancia en México, siempre y en cualquier momento de su vida peregrina, lo mismo en los Estados Unidos continentales que en Hawai, se ostentó como producto de la cultura mexicana.

De espíritu independiente e inquieto, Charlot también participó del movimiento vanguardista que mayor relevancia haya tenido en la historia de nuestras letras y nuestra plástica: el estridentismo. Escritores como Manuel Maples Arce, Arqueles Vela y Germán List Arzubide, y pintores de la valía de Fermín Revueltas, Ramón Alva de la Canal y el propio Charlot, se propusieron un verdadero revuelo cultural que José Juan Tablada describe en estos términos: "degollaron a los bastardos recién nacidos del romanticismo senil, y crucificaron sobre la x incógnita de las aspas del Moulin Rouge a la impostora doncella del falso sentimentalismo".

Esta exposición expresa la devoción y la revaloración que el México moderno siente por Charlot. Es también un espacio para repensar diversos aspectos de nuestra realidad cultural que tan claridosamente planteó e interpretó el artista; a quien Siqueiros no dudó en calificar como "uno de los fundadores primordiales del muralismo mexicano".

La Universidad Nacional Autónoma de México hace propicia esta ocasión para testimoniar su reconocimiento a Jean Charlot por la valiosa contribución historiográfica y crítica que le dedicó, y se complace en ser depositaria de su más acabada creación monumental.

José Sarukhán Kermez
*Rector de la Universidad Nacional
Autónoma de México*

PRESENTACIÓN

Por primera vez desde el inicio de su etapa como sede de exposiciones de calidad internacional, el Antiguo Colegio de San Ildefonso presenta una dedicada a un tema expresamente vinculado a su papel en la historia del arte mexicano: *México en la obra de Jean Charlot*.

Fueron los muros de San Ildefonso el crisol donde, en los años veinte, un grupo de jóvenes artistas, entre ellos Jean Charlot, forjó algunos de los primeros hallazgos de un nuevo arte público, narrativo y voluntariamente didáctico: el muralismo. Aquí, en una de las escaleras, Charlot pintó en 1922 un mural al fresco, "el primero desde la época colonial", según se lee en la propia obra. Ese mismo año, asistió a Diego Rivera en el mural *La creación*. Desde entonces participó en el intercambio de ideas sobre la función social del arte y sobre la plástica mexicana en el contexto del nacionalismo cultural.

La experiencia mexicana de Jean Charlot no se limitó a su trabajo mural en San Ildefonso, pero éste es una de sus más importantes huellas en el arte de nuestro país. Hoy estos muros congregan una amplia muestra de su itinerario artístico. Alrededor de cuatrocientas obras, libros, fotografías y testimonios del trabajo de Charlot que, reunidos con un enfoque historiográfico, dan cuenta de su trabajo como muralista, pintor de caballete, grabador, escultor, escritor e ilustrador de libros, maestro e historiador del arte.

De esta manera, se revelan al público la personalidad y la aportación íntegras de uno de los artistas que en San Ildefonso escribieron una página célebre del muralismo en México. Hombre de orígenes múltiples, Charlot fue también artista polifacético y policultural. Sus búsquedas comprenden desde la pintura mural hasta la ilustración de portadas; desde el grabado en madera hasta la escritura de libros; desde los temas y motivos de las culturas indígenas de México hasta la cultura popular de Hawai, pasando por el arte europeo de vanguardia y las corrientes norteamericanas.

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes y el Museo Estudio Diego Rivera, se han hecho cargo del montaje museográfico de esta exposición. El Museo Estudio Diego Rivera es fiel así a su vocación de contribuir al conocimiento de la vida, la obra, la época y las grandes figuras vinculadas al gran muralista mexicano. Jean Charlot y su obra constituyen una página significativa del contexto artístico e histórico de Rivera y, al mismo tiempo, una atrayente personalidad y una valiosa expresión en sí mismas.

Expresamos nuestro agradecimiento a la Universidad de Hawai y a la Academia de Arte de Honolulu por su colaboración en la realización de esta muestra, con la que prosigue la labor conjunta de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Departamento del Distrito Federal y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de presentar en los espacios del Antiguo Colegio de San Ildefonso altas manifestaciones artísticas de toda época y cultura.

Rafael Tovar y de Teresa
*Presidente del Consejo Nacional
para la Cultura y las Artes*

JEAN CHARLOT (1898-1979)

¿Quién fue Jean Charlot? Bertram D. Wolfe —autor de la monumental biografía de Diego Rivera— nos lo dice, al pasar revista a los más conspicuos integrantes del Sindicato Revolucionario de Obreros Técnicos Pintores y Escultores, en unos cuantos trazos:

"Otro miembro de la unión, de origen extranjero, era Jean Charlot, francés de rostro fino, culto, de gafas, con un poco de sangre judía y mexicana en las venas. Abandonó la Universidad de París para unirse al ejército francés en la Primera Guerra Mundial, sirviendo como oficial de artillería. Terminada la contienda se embarcó a México, que siempre había ocupado su espíritu desde la infancia y al cual adoptó, plástica y literalmente como su patria. Más tarde fue a vivir a Nueva York, pero su trabajo siguió consagrado a los temas mexicanos. Aunque la técnica del fresco le atraía sentíase más a gusto haciendo pequeños dibujos, grabados en madera y pinturas. Sutil, erudito, hábil en la deformación expresiva, impregna cada una de sus obras con un sentido cerebral de investigación estética, triunfando a menudo en la solución de los problemas que a sí mismo se impone, con sorprendente talento. Charlot es devoto católico, con un toque de delicado misticismo en su credo, siendo raro que hubiera podido trabajar amistosa y fraternalmente con aquel conjunto de jacobinos. El punto de contacto con ellos debió ser su admiración por el pueblo humilde, por las mujeres de servicio y los cargadores, cuyas labores se complacía en representar monumentalmente dentro de una pequeña circunferencia, y también una especie de anticlericalismo de cristiano primitivo."

El propio Charlot escribe, simultáneamente a Wolfe —1963. *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*—. sobre ese espíritu suyo embebido en la cultura prehispánica: "...mis sonajas y cartillas fueron los ídolos y manuscritos mexicanos de la colección de mi tío Eugene Goupil: fueron también mi ABC del arte moderno". Así, su conocimiento de *calli*, el jeroglífico azteca que significa "casa", "deslavó los paisajes angulares de Braque y Derain a no más que una desviación moderada del impresionismo". Los colores lisos de los códices "podían pasar por la meta a la que dirigió sus primeros pasos titubeantes el Matisse de *Música y Danza*". Las anatomías que armó Leger con regla y compás "todavía tenían mucho que andar con sus semimecánicas piernas para igualar el aspecto terriblemente abstracto de Tláloc". "Los ídolos combinaban la hosquedad de un Derain de 1916 con las insinuaciones matemáticas de Juan Gris". En la comparación se salva la destripazón que de los objetos hace Picasso, equiparable "a la ferocidad de un acuchillamiento ritual azteca".

El renacimiento... es el testimonio de Charlot sobre su participación en el gran movimiento pictórico nacional del siglo XX, pero es algo más que eso: es también una historia, una teoría y una crítica de dicho movimiento.

Charlot trasciende el plano anecdótico para colocar el muralismo en una amplia perspectiva histórica. Va a sus raíces indígenas, coloniales y populares. Las primeras nos revelan a los "clásicos", nuestros clásicos que veneraban el horror por encima de la belleza y, por ello, "reservaban para las representaciones del dolor físico y de la muerte el encanto que los griegos destinaron a la sensualidad". El artista mexicano contemporáneo —decía Charlot— era inexplicable si no se tenía en cuenta ese su subsuelo cultural.

El arte colonial se enfrentó a los mismos problemas que se les presentaron a los muralistas convocados por Vasconcelos: predicar desde paredes y techos. Pero —así lo reconoce Charlot— el primero fue más valiente.

Mientras nosotros oscilábamos en un dilema entre la forma pura y el propósito pragmático, esperando de alguna manera salvar a ambos, el artista colonial se dirigió resueltamente hacia la función. Para él era axiomático que lo que fuera esculpido o pintado debiera estar al servicio del pueblo, y empleó hasta los medios más arriesgados para garantizar su máxima eficacia.

Las raíces, las tradiciones prehispánica y colonial van a encontrarse y a confundirse en el arte popular. "Este humilde traslapo, ni prehispánico ni indio, es una tercera fuente del lenguaje mexicano moderno."

Aquí, Charlot insiste —pues lo dijo más de una vez en las publicaciones en las que colaboró mientras iba descubriendo, o mejor, redescubriendo a nuestro país— en la necesidad de mirar desprejuiciadamente las manifestaciones, infinitas pero siempre sorprendentes, del arte popular. Incluso llegó a afirmar que, en México, la verdadera exhibición de arte estaba en las calles —en los puestos, en las pulquerías—, y que de saber verla, comprenderíamos que nuestra única actitud decente a su lado era la de la humildad. Para él, "el pintor de pulquerías se enfrentaba a problemas específicos del oficio de muralista: perspectiva elevada, deformaciones ópticas, múltiples puntos de vista, arquitecturas engañosas dentro de una arquitectura real; problemas que, anteriormente, habían enfrascado a Uccello, Della Francesca, Mantegna, Rafael, Veronese".

Tras analizar la trayectoria y la crisis de la Academia de San Carlos, crisis que anunciaría la renovación de la plástica mexicana de las primeras décadas de nuestro siglo. Charlot sigue los pasos de esa renovación, "el nacimiento de un arte colonial", sin escatimarle mérito a nadie, Jorge Enciso, Saturnino Herrán, Gerardo Murillo, Roberto Montenegro, Adolfo Best Maugard, Carlos Mérida, para citar sólo a algunos, encuentran su preciso lugar.

La "insinuación mural" que se advierte en los cuadros que Mérida presentó en su exposición de 1920; la introducción de la epopeya en los frescos por el propio Charlot; la primera utilización de la figura hierética del indígena y sus atuendos, de parte de Fermín Revueltas, o la de las fiestas y ritos populares, de Fernando Leal, pasos que marcaron tanto la forma como el contenido del renacimiento del muralismo mexicano, son reconstruidos meticulosamente por Charlot.

Resaltamos al artista culto, académico, capaz de valorar el arte popular.

Estas prendas —dice Charlot de los rebozos, en un texto recogido por Anita Brenner en su muy célebre libro *Idolos tras los altares* de 1929— son verdaderos compendios de buen gusto y refinamiento artístico: gris sobre gris, negro sobre magenta suave, rosa y violeta, azules del marino al pastel, blanco, malva, colores fundidos con mano tan sabia que cualquier mirada apresurada puede confundirlos... Solo, el rebozo es como un ala rota: necesita la tensión y dobleces vivientes que modelan la cara, aunque esta quede oculta.

Pero su encuentro, en rigor, su descubrimiento capital va a ser el de los grabados de José Guadalupe Posada.

Grabador él mismo, entusiasmado por Posada y Manuel Manilla —los representantes de una "contracultura" porfiriana, como ha dicho Jorge Alberto Manrique—. Charlot va a entusiasmar a su vez a un grupo de artistas mexicanos para trabajar en la plancha de madera. En torno a él, siempre se mencionan los nombres de los grabadores Fernando Leal, Francisco Díaz de León, Gabriel Fernández Ledesma, Carlos Orozco Romero. En ellos está el origen de una vigorosa escuela paralela a la de pintura mexicana.

Para Charlot —se trata aquí de un texto de 1925—. Posada había creado "el grabado genuinamente mexicano... con rasgos tan fuertes, tan raciales que puede parangonarse con el sentimiento estético de lo gótico o lo bizantino". El tratamiento de sus temas, muy a menudo tragedias escalofriantes, requiere de un gran artista, "para no caer en lo pintoresco; refugio de los incapaces que no pueden emocionar por la manera de tratar sino por la literatura del asunto". Posada, amén de ser el inventor de algo que los norteamericanos llamaron más tarde "dynamic simmetry", a Charlot, por sus métodos expresionistas de representación espiritual, le recuerda a Marc Chagall.

Ciertamente, es mucho lo que le debemos a Jean Charlot. A tiempo lo reconoció José Clemente Orozco, quien, en su *Autobiografía*, dejó unas líneas que podrían reflejar muy bien el sentimiento que inspira a esta exposición:

"En 1922 ya estaba organizada la flamante Secretaría de Educación Pública, su edificio estaba por ser terminado y por todas partes se levantaban nuevas escuelas, estadios y bibliotecas... Fueron llamados todos los artistas y los intelectuales a colaborar y los pintores se encontraron con una oportunidad que no se les había presentado en siglos... Los pintores que habían estado en Europa traían de allá su experiencia y sus conocimientos especiales de la Escuela de París, muy útiles y necesarios para relacionar el arte de México con el europeo, Jean Charlot fue muy servicial en este punto, pues era pintor exclusivamente europeo y por añadidura francés y joven en extremo. Es decir, que representaba la sensibilidad europea más moderna y más libre de prejuicios... Charlot, con su ecuanimidad y su cultura, atemperó muchas veces nuestras exabruptos juveniles y con su visión clara iluminó frecuentemente nuestros problemas. Ibamos con él a visitar el salón del Museo de Arqueología, donde se exhiben las grandes esculturas aztecas, las cuales lo impresionaron profundamente y hablábamos por largas horas acerca de aquel arte tremendo que llega hasta nosotros y nos sobrepasa..."

Gerardo Estrada
Director General
Instituto Nacional de Bellas Artes

LA HERENCIA ARTÍSTICA DE JEAN CHARLOT

En la década de los años veinte muchos acontecimientos en el campo de la cultura marcaron rumbos y modificaron estructuras caducas para revolucionar con esto las formas de concebir la participación del artista en la sociedad.

Uno de estos artistas transformadores e impulsores del Movimiento Muralista Mexicano es Jean Charlot.

Su nombre aparece vinculado a los distintos momentos de esplendor cultural de nuestro país a partir de 1921, año de su arribo a México.

Dan cuenta de esto el papel sustantivo que el artista desempeña en el programa Vasconcelista, en el Estridentismo, en la investigación de la Academia de San Carlos, en la incorporación al arte "culto" de las artes populares, en la revalorización del grabado en madera como arte independiente, en la participación activa de las expediciones arqueológicas, en la ilustración de libros y en el trabajo editorial, de aliento, a través de la revista *Forma*, *Horizonte*, el *Irradiador*, el *Machete*, *Mexican Folkways* y otras publicaciones donde se ponía en marcha el trabajo en equipo, gremial, basado en la investigación.

México en el arte de Jean Charlot permite el acceso a la reconstrucción del pasado entendiendo sus obras como el testimonio de la memoria de identidad de los pueblos allí representados; como emoción de vida, como soporte para la supervivencia de la herencia cultural.

El Gobierno del Estado de Tlaxcala recibe con regocijo esta exposición porque ofrece la oportunidad de darle continuidad a la comunicación establecida por Jean Charlot cuando, con admiración y reconocimiento, incluyó, en su repertorio de motivos, a Tlaxcala y a su gente, sus festividades y carnavales, el baile de las Malinches, el Xochipizahua, la evangelización, el ciclo de vida de los niños para quienes él reservó su respeto y delicada representación en el arte.

Conscientes de que esta exposición resulta ser un homenaje precisamente en los sitios que despertaron la emoción artística de Charlot, nos sumamos con entusiasmo al esfuerzo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de difundir el testimonio de una vida arraigada en la historia del arte a través de su manifiesto amor a México.

José Antonio Álvarez Lima
Gobernador Constitucional
del Estado de Tlaxcala

RECONOCIMIENTO A JEAN CHARLOT

La Academia de las Artes de Honolulu, el museo más grande y más antiguo de Hawai, que fuera el hogar de Jean Charlot desde 1949 hasta su muerte en 1979, colabora gustosa con el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México en la realización de la exposición *México en la obra de Jean Charlot*.

Pintor, litógrafo, muralista, escritor y filántropo, Jean Charlot ha sido tan importante para el desarrollo de la pintura moderna europea y americana, como para la historia mexicana del arte en el siglo XX. Pocos artistas gozan de similar reconocimiento y aceptación como contribuyentes a la riqueza artística de más de un país. Charlot respetaba y comprendía las culturas indígenas de México y de las islas del Pacífico, así como las tradiciones europeas.

México en la obra de Jean Charlot indaga el lugar de este artista en la historia mexicana del arte, y explica su relación con los muralistas mexicanos y el círculo al que éstos pertenecían. Estamos orgullosos de haber prestado obras de la colección permanente de la Academia para contribuir a éste y otros aspectos de la exposición.

Sabemos que los académicos y los visitantes de museos, tanto en México como en Estados Unidos, saldrán de esta exposición con una apreciación renovada, si no reexaminada, de la obra de Jean Charlot.

Como siempre, manifestamos nuestra gratitud a los miembros de la familia Charlot, especialmente a Zohmah Charlot, por su cooperación y decidido apoyo a esta exposición desde su concepción misma.

David de la Torre
Director Adjunto
Academia de las Artes de Honolulu

JEAN CHARLOT EN EL ARTE MEXICANO

Hace varios años el Museo de Monterrey inició los trabajos para presentar la obra de Jean Charlot en nuestros espacios.

Javier Martínez, de grata memoria, fue un promotor incansable en el proyecto, desafortunadamente no logró culminar sus esfuerzos, sin embargo su sensibilidad fue una motivación que compartieron otros intelectuales y hoy gracias a Rafael Tovar y de Teresa, Blanca Garduño y Milena Koprivitz la exposición de Charlot es una realidad.

Nos sentimos orgullosos de poder ofrecer a la comunidad regiomontana este magnífico conjunto de obras que, gracias a una acuciosa investigación nos presenta a un artista que tiene su lugar en la historia del arte mexicano no sólo como artista plástico sino como el gran promotor que fue del arte de nuestro país.

Agradecemos profundamente a todas las instituciones y coleccionistas quienes nos han brindado confianza para que Jean Charlot esté presente en Monterrey, muy especialmente agradecemos a Blanca Garduño quien ha trabajado con gran ahinco para que la figura de Jean Charlot sea conocida y disfrutada en nuestras salas.

Jorge García Murillo
Director del Museo de Monterrey

LA EXPOSICIÓN Y SUS MOTIVOS

Blanca Garduño y
Milena Koprivitz

Surge la presente exposición sobre Jean Charlot al interior del Museo Estudio Diego Rivera dentro del programa de investigaciones que en torno a la figura de Diego Rivera y sus contemporáneos se ha venido desarrollando en los últimos años.

Desde sus inicios, la investigación aportó materiales muy importantes por su carácter inédito que se reforzaba con obras poco conocidas en México o francamente desconocidas aún para los estudiosos especialistas de la época.

Jean Charlot vivió en México durante la década de los años veinte, cuando formó parte activa y primordial del Movimiento Muralista inspirado por la política cultural de José Vasconcelos. En esos años se dieron cita en nuestro país, por iniciativa propia o por invitación expresa del Secretario de Educación, los artistas plásticos, escritores e intelectuales interesados en participar en la reestructuración política y cultural que demandaba el momento, a través de una ideología en imágenes que estimulara el reconocimiento de las raíces en cuanto a identidad hacia una estética nacionalista e indigenista dentro del carácter general de arte público y arte del pueblo.

Vinculado con estas ideas motivadoras hacia el hecho artístico aparece, en el escenario del arte mexicano, la personalidad de Jean Charlot quien, en su formación francesa, conjugaba un sólido bagaje cultural asociado a la historia de México y las culturas prehispánicas establecidas en Mesoamérica, en virtud del interés que en él despertaron los códices y documentos que formaron parte de la Colección Goupil perteneciente a su familia materna.

Con su particular formación intelectual y marcado interés por desarrollarse en la práctica de la pintura mural, aún antes de su viaje a México y unido al entusiasmo del pequeño grupo iniciador y forjador del movimiento muralista, Charlot se desenvuelve también y alienta a sus amigos en el trabajo en común para lograrlo, en el grabado en madera, la ilustración de libros, la investigación de la historia del arte mexicano, los estudios de arqueología y, en general, hacia la propuesta autogestiva de un nuevo código estético que interpretara con efectividad el pensamiento artístico y social de sus contemporáneos.

Detenerse en cada uno de esos momentos que se vivieron con intensidad por Jean Charlot y sus contemporáneos es rescatar de la memoria colectiva una visión extensiva de una de las épocas más vigorosas del arte en México.

El nombre de esta exposición subraya la intención de brindarle un homenaje a quien amó de raíz a México y del que siempre se expresó diciendo: «Aunque no he podido regresar a México, siempre será el país preferido de mi corazón».

En su juventud, Charlot vivió como reflejo generalizado en Europa a causa de la Primera Guerra Mundial y sus estragos, la exteriorización de un sentimiento hacia la perdurabilidad del ser, a través del arte, dentro de un movimiento conocido como «Vuelta al pueblo».

En México, años más tarde pero con análoga intención, surge entre otras

manifestaciones artísticas, a consecuencia de la revolución mexicana la obra literaria *Vuelta a la Tierra*, del escritor tlaxcalteca Miguel N. Lira.

Este afán de volver los ojos a la tierra es para Charlot una fuerza vital que se expresa a través de sus personajes con quienes entabla una relación directa, como la que a su vez establece con los pueblos y su gente. Molenderas, tortilleras, lavanderas, vendedores ambulantes, cargadores, constructores y personas de oficios humildes son los protagonistas de sus obras por ellos se asoma a la vida cotidiana de quienes aman y cultivan la tierra, de quienes a ella se vuelven en busca del sustento, de quienes hacen por medio de sus actividades de supervivencia una celebración ritual.

Particular interés despiertan en su obra las molenderas y tortilleras que aparecen sorprendidas por la mirada del artista, en su propio ceremonial cotidiano, creando atmósferas plenas de solemnidad y trascendencia.

Asomarse al mundo artístico de Jean Charlot es recorrer mediante el discurso museológico de la exposición los diferentes tiempos de la vida y de la obra del artista, desde su vida en Francia, su estancia en México, el viaje arqueológico a Yucatán, su larga permanencia en Estados Unidos y su residencia final, de treinta años, en Hawai.

En todos los sitios en los que vivió y expuso su obra, practicó la docencia en el arte y difundió los valores estéticos por él recabados durante su estadía en México en los años veinte. Los cronistas de los diarios y los organizadores de eventos culturales siempre lo incluyeron en la lista de artistas mexicanos. Sólo en Arizona, la cultura de los indios Hopi, y en las islas de la Polinesia después, Charlot dio entrada en su obra a otros valores culturales diferentes a los de Mesoamérica. Este aspecto también se muestra en la presente exposición con el propósito de difundir una parte de la producción plástica hasta hoy casi desconocida en nuestro medio.

Con motivo de las Jornadas Culturales celebradas en México en el marco de los Juegos Olímpicos de 1968 se presentó una exposición: *Obra pictórica de Jean Charlot* en el Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes; antes, se había frustrado el intento del maestro Fernando Gamboa de rendirle un homenaje a Charlot en el Palacio de Bellas Artes porque, después de la Segunda Guerra Mundial, no fue posible salvar los costos de producción que tal evento requería. Años después, el Museo de Monterrey, bajo la dirección de Carmen Barrera primero y de Javier Martínez después, no pudieron concretar, por diferentes razones, la oportunidad de presentar su obra. En esta ocasión la gestión del Lic. Jorge García Murillo culmina la presentación, en el Museo de Monterrey de la obra de Charlot.

Hoy, veintiséis años después y gracias al importante esfuerzo del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, a través del Instituto Nacional de Bellas Artes, la Universidad Nacional Autónoma de México, el Departamento del Distrito Federal, el Gobierno del Estado de Tlaxcala, el Museo de Monterrey y el Museo Estudio Diego Rivera, es posible difundir una imagen más del rostro múltiple del Muralismo Mexicano, precisamente en el contexto histórico que lo vio nacer: los muros del Antiguo Colegio de San Ildefonso, cuyo testigo esencial resulta ser el mural de Jean Charlot: *La Masacre en el Templo Mayor*.

Ha sido significativa, por otra parte, el particular interés y decisivo apoyo de la Academia de Artes de Honolulu, George Ellis, David de la Torre y de la Universidad de Hawai; y, de manera muy especial, la generosa colaboración de la Familia Charlot; Zohmah Charlot, su compañera de toda la vida, y de su hijo, el Doctor John Charlot.

LA FORMACIÓN DEL ARTISTA:
El período francés de Jean Charlot
John Charlot

LA FORMACIÓN DEL ARTISTA: El período francés de Jean Charlot

John Charlot



Anita Goupil y Henry Charlot, ca. 1898.

El período francés de Jean Charlot, desde su nacimiento, el 7 de febrero de 1898, y hasta su partida a México, a principio de los años veinte, fue crucial para su desarrollo y, sobre todo para poder entender tanto su arte como su personalidad.

A pesar de su variado origen étnico (francés, ruso, español, judío y mexicano), mi padre siempre se identificó como francés. Hacia el final de su vida, y al ser honrado por la Alianza Francesa de Honolulu, terminó su discurso de agradecimiento diciendo que a pesar de todos sus viajes y el cariño por los lugares donde había vivido, todavía recordaba a su hogar en Francia. Posteriormente recitó el famoso poema de Joachim du Bellay, en que llama feliz a aquella persona que, después de una larga travesía, puede regresar a su casa; ya que el lugar donde vivían sus ancestros place más al poeta que la grandeza de Roma:

Et plus que l' air marin la douceur Angevine.
(y más que el aire del mar, la dulzura de Anjú).

Mi padre se consideraba a sí mismo como un artista en la tradición del clacisismo francés, dentro de la línea que se trazó a través de Poussin, Ingres y Cézanne. Sentía que había claras características del arte francés que se podía encontrar también en su propia obra. Entre ellas, el interés y el respeto por el objeto visto como tal, en vez de considerarlo como un simple pretexto de un ejercicio estilístico. En una ocasión enfrentó los retratos de Toulouse-Lautrec con la obra de Piero della Francesca y argumentó que el pintor italiano estaba más dispuesto a sacrificar las peculiaridades de su tema a las demandas de sus experimentos geométricos.

Jean Charlot pensaba que ciertas sensibilidades artísticas eran típicamente francesas: una vez, cuando nos encontrábamos en el Instituto de Artes de Detroit, me dijo cuán excitado estaba ante la perspectiva de ver *Diana y Endimión*, de Poussin; cuando nos paramos frente al cuadro, lo contempló con enorme admiración y deleite y luego, volviéndose hacia mí, vio que yo estaba algo desconcertado. Con cierta exasperación y energía me dijo: "tienes que ser francés para entenderlo". Más tarde, cuando le pregunté qué es lo que veía en la obra, explicó: "qué inusitado es hacer un cuadro basado enteramente en el color". Para ese momento, su observación era poco usual.

Para Charlot, como para muchos artistas, su juventud permanecía cercana. En un conjunto de notas para discursos sobre diferentes puntos de vista, presenta la descripción de un niño que, al crecer, ve una mesa desde abajo, luego ve su espesor y finalmente observa la superficie de la cubierta que se extiende ante él cuando su vista se eleva por encima de la mesa. Basaba este pasaje en sus propias memorias. Otro hecho similar que lo impresionó siendo aún niño fue un caballo de bronce de Antoine Louis Barye, que se hallaba colocado en la cómoda de su cuarto. La figura era pequeña, pero a él le parecía monumental cuando la veía desde su cama. En sus últimos días durante su enfermedad, pedía que la misma pieza de bronce se colocara en el gabinete coreano, cerca de su cama, para reproducir así, como él mismo me dijo, su punto de vista infantil.

Cuando mi padre regresó a París en 1968, la primera vez después de partir hacia

México en 1921, caminábamos juntos para visitar el edificio de departamentos donde había pasado sus años de adolescente. Le sugerí que subiéramos por las escaleras para tocar su antigua puerta. "Temo que yo mismo conteste", dijo riendo.

Siempre tuvo un particular interés en el arte de los niños, ya que para él representaba algo esencial en la naturaleza humana. "Todos los niños son buenos artistas", -decía- pero hay muy pocos a los dos años de edad. En cierto sentido, al crecer los niños algo se destruía en su carácter artístico innato, y así se producía un parteaguas entre el niño y el adulto. Afortunadamente, esto no le ocurrió a mi padre. Quizás por esta razón, Charlot mantenía y llevaba con él a través de sus muchos desplazamientos, gran cantidad de material procedente de su niñez. Dentro de su producción artística, sobresalen dos dibujos realizados en su niñez, hacia 1900, junto con un gran número de dibujos, recortes y pinturas hechas en diferentes técnicas en años subsiguientes, que forman una secuencia hasta el año de su muerte en 1979. Toda su vida se vió permeada de esta visión de infancia, por ejemplo cuando realizó las formas del alfabeto.

Por otro lado, su carrera productiva como escritor se puede seguir, con cierto detalle, a través de tales documentos, como sus cartas (la más temprana dictada a un miembro de la familia), notas, un boletín informativo hecho a mano sobre globos, y sus primeros artículos publicados sobre las artes visuales. Muchos de estos textos son poemas muy personales, documentos que muestran sus conocimientos y su modo de pensar y de sentir. Su número se incrementó durante el servicio militar que tuvo que hacer en la Primera Guerra Mundial, cuando la escritura era más práctica que la pintura; luego continúa su producción a través de su primera temporada en México y posteriormente fue agregando textos y notas.

Finalmente, el propio Charlot y su hermana Odette, quien se quedó a residir en Francia, guardaron gran número de documentos familiares incluyendo obras artísticas hechas por otros miembros de la familia, libros, e ilustraciones de obras que les habían impresionado. Durante su vida, mi padre me pudo dar bastante información acerca de esos materiales, además de una serie de entrevistas que llevé a cabo con él a principios de los años setenta. Toda la colección es una fuente rica y única para el estudio general de su desarrollo artístico; pero sólo bosquejaré unos cuantos aspectos de su formación.

En las primeras fotografías de Charlot, se puede observar claramente como siendo aún muy niño sufre de estrabismo. En la actualidad, este trastorno puede ser corregido con ejercicio, pero en su caso se le recortó un músculo ocular y se le cosió de nuevo, operación que equivalía a una prolongada y dolorosa recuperación que, junto con otras circunstancias, lo hizo ser agudamente conciente de su capacidad visual. De hecho, nunca pudo tener una visión auténticamente binocular o percepción de profundidad. Esto tuvo un doble impacto sobre su estilo, especialmente en aquellos cuadros en que se trata el fondo como un diseño geométrico casi paralelo con el plano del cuadro, en tanto que se crea la profundidad mediante un modelado tridimensional de los cuerpos.

Los ojos de Charlot tenían un tipo diferente de visión. En uno tuvo mucha agudeza, pero los colores, si bien presentes, eran muy claros y de hecho casi atonos. En el otro ojo, los colores eran inusitadamente vivos, pero era débil el enfoque. Curiosamente, estas diferencias reproducen el debate en la historia del arte francés entre los poussinistas, que pugnaban por la línea, y los rubenistas como campeones del color; a juicio de Charlot, ésta era una controversia falsa. Mucho de su arte puede describirse como una exploración, a todas luces conciente, de la relación entre la línea y el color. Por ejemplo, en su serie efectuada a mediados de los años sesenta, *Atar un niño a la silla*, Charlot trazaba el mismo bosquejo en una serie de lienzos (imitando su técnica al fresco de hacer incisiones en las líneas clave dentro del mortero mojado, para luego colorear cada cual de diferente manera). En esta serie, el color trabaja muchas veces en contra de la línea; la tela que envuelve al niño se ha dibujado en forma tridimensional, pero su color fuerte y uniforme actúa para conservar el plano bidimensional de la pintura. En toda su obra, Charlot utilizaba el color en formas expresivas y no realistas.



Jean Charlot y su hermana Odette, ca. 1904.

Jean Charlot, Teniente de artillería del ejército francés, ca. 1917.





Madre meciendo a su hijo.

Los problemas fundamentales que tuvo con sus ojos lo convencieron de la "artificialidad" de la vista, y de la "convencionalidad" de su representación en el arte. La perspectiva italiana no era más natural que los productos arquitectónicos; Charlot a menudo citaba a un profesor que describía la perspectiva italiana como la visión de un hombre con la cabeza clavada en una pared, y con un ojo sacado. Así optó por explorar otros métodos, convenciones o valores estéticos, a través de otras culturas, otros modos de ver, de expresarse y de vivir. Es decir, que su búsqueda artística lo condujo a cuestionar a la sociedad en que se estaba educando y a incursionar y experimentar con otras formas diferentes de concebir al mundo. En definitiva, propuso diferentes modos de ver y de pensar, y decidió utilizar su arte para lograr que la gente pudiera ver y pensar de otra manera, creando su propia estética. Una cualidad llamativa de la obra artística producida durante la niñez de Charlot, es sin duda su imaginación abundante, que coexiste con un conocimiento precoz de la historia del arte. En toda su vida, esa imaginación se ha podido

revelar en formas a veces perturbadoras. Una vez, leía el informe en un periódico sobre la muerte accidental de un colega ciego de la Universidad y observó que "debe ser terrible ser ciego en un automóvil que se está quemando". Su imaginación estaba vinculada por vía natural a su apreciación del arte. A mediados de los años cincuenta, lo invitaron a tomar el té en el departamento de Nueva York de un antiguo patrocinador. Me dí cuenta que mi padre se mostró reticente, en contra de su costumbre (y yo quería que se luciera). De repente, sin decir palabra, se levantó y se dirigió a un paisaje de Van Gogh que estaba colgado en el otro lado del salón. Lo miró por un tiempo y luego volvió a sentarse con cierta incomodidad. Cuando al salir le pregunté si había algún problema, me dijo: "no podía pensar en otra cosa más que en la oreja de Van Gogh".

Los sueños siempre fueron muy importantes para él. En una cena con un psiquiatra, a principios de los años sesenta, recordó que había soñado que era un adolescente que dejaba su cama, bajaba a los cuartos de los sirvientes, y golpeaba con ambos puños la puerta de la recámara de una muchacha. Y algo aún más insólito, descubrió que de joven podía soñar en forma continua; podía retomar durante la noche el sueño con el que se había despertado por la mañana. Luego, descubrió que podría controlar su ensoñación, creando situaciones a fin de experimentar con ellas. Así, por ejemplo, se preguntaba qué sentía al ser decapitado y, luego visitaba a su familia y amigos llevando la cabeza bajo el brazo. Detuvo estos experimentos cuando encontró que los sueños lo alejaban, cada vez más, de su familia y amigos, puesto que sólo buscaba regresar pronto a la cama para seguir soñando. A lo largo de su vida, sus sueños fueron también perturbadores, como por ejemplo, de caras suaves y poco atractivas que se apretaban contra la suya, y que a la vez se involucraban con él.

Mientras lo ayudaban en la realización de su fresco *Cristo Compasionado*, en 1958 en la isla de Kaua'i, compartimos una habitación de hotel. Una mañana en vez de levantarse, se quedó en su cama. Cuando le pregunté por qué no quería levantarse, dijo que había estado soñando con los colores más sutiles y bellos. Le dije que yo pensaba que los colores del *Cristo Compasionado* eran de los mejores que había hecho, a lo que respondió: "los que soñé eran *mucho* mejores", y se quedó acostado un poco más reflexionando sobre ellos. Parece que la imaginación de Charlot estaba relacionada con su capacidad, poco común, de compenetrarse con otras culturas. Después de visitar Fiji, experimentó una notable intensificación de su producción, predominantemente relacionada con temas y paisajes de Fiji. Una tarde encontró que un cuadro estaba adquiriendo forma bajo sus manos, pero no podía definir el tema; un habitante de Fiji, asustado, mezclaba un tazón de *kava* en el bosque durante la noche.

Cuando le mostró el cuadro a algunos fijianos que estaban estudiando en Hawai, estos le preguntaron con cierta sorpresa cómo sabía de eso: había reproducido a un brujo, oculto en la selva, con temor de la noche, y empeñado en no ser localizado y asesinado.

Charlot estaba interesado en lo que su mente ideaba, en el proceso de la creatividad. Una vez, en busca de un apoyo, trató de describir el proceso completo: "realmente creí que podía pintar un cuadro describiendo al mismo tiempo lo que estaba ocurriendo en mi interior". Sin embargo, en su juventud, tales experiencias extraordinarias deben haber sido problemáticas. Ya antes había hecho notas para un libro sobre la relación entre el arte y la locura. Una fuerza estabilizadora y a la vez inspiradora fue la religión. La madre de Charlot era católica romana, sumamente devota, y tal vez hasta mística. Su padre era librepensador relacionado con los masones. Como resultado de esa conjunción, la religión en la familia de Charlot era a la vez fuerte y cuestionada. Asimismo, por su origen familiar multiétnico, estuvo expuesto desde muy joven a otras religiones; en alguna ocasión, recordó que siendo un niño pequeño se quedó en casa de unos parientes judíos y se impresionó con un imponente cuadro de Moisés que bajaba con las Tablas del Monte Sinaí: "Me dio la idea de que también otras personas podían tomar seriamente su religión".



Jean Charlot con su hermana Odette y dos amigos, ca. 1915.

Aparte de un experimento de adolescencia, con muchísimo éxito, logrando que una mesa se moviera con sólo colocar las manos sobre ella (ejercicio psíquico de moda entonces), la práctica religiosa de Charlot fue exclusivamente católica.

Declinó, por ejemplo, una invitación para asistir a una ceremonia secreta entre indígenas mexicanos, cuando trabajó como arqueólogo en Yucatán. No obstante, a veces tuvo experiencias que podrían ser prácticas tradicionalmente religiosas entre los habitantes de las islas del Pacífico del Sur. Su serie de cuadros, pintados con diferentes técnicas, de árboles de pandano que crecen entre las rocas de lava sobre las que derraman sus hojas, contra la fuerte luz de fondo del sol sobre el mar, se inspiró en la música de los tambores, que escuchó mientras estaba sentado en un bosquecillo de estos árboles.

En su niñez y adolescencia, Charlot estuvo atraído por el misticismo. Sostenía largas conversaciones con una anciana indígena que había tenido experiencias místicas; un día, al entrar en el cuarto de ella, la encontró en trance y dibujó su retrato mientras salía lentamente del trance. Hizo apuntes sobre algunas obras místicas, y durante toda su vida fue admirador de Juan de la Cruz y de Teresa de Avila. El hecho de que su propia vida religiosa no siguiera por esta dirección, revela la fuerza de tres aspectos contradictorios de su carácter: el primero, fue su sentimiento por el poder del lo físico y lo visual. La mística que le resultó de mayor utilidad, fue también la más visual: Anne-Catherine Emmerich. Charlot gravitaba continuamente hacia lo físico del catolicismo, como la ceniza que se pone en la frente, y el pan comestible de la eucaristía. La expresión central del catolicismo ha sido litúrgica, una expresión física de lo religioso, apropiada para una religión de encarnación. El arte de Charlot era litúrgico, aunque el tema no tuviera la apariencia de ser religioso.

El segundo aspecto de su carácter que lo hizo alejarse del misticismo, fue el deseo –sentido por muchas personas extraordinarias– de identificarse con los seres humanos comunes; tanto en su arte como en su vida cotidiana evitaba el elitismo o la gente elitista. Deseaba que su religión fuera la de la gente del pueblo sin, que ello supusiera una condescendencia. Una vez, durante un periodo de mi propio entusiasmo religioso, me dijo que había recorrido las moradas celestes, las etapas de la experiencia mística descritas por Teresa de Avila: “comenzó con la primera, y poco a poco pasaba por cada mansión; cuando finalmente entré en la última, me encontré que estaba de nuevo en la primera...”. Para Charlot, las vidas de la gente común se basaban con mucha claridad y en forma inmediata en los grandes problemas y misterios de la vida. Así, sus obras fueron las más reveladoras, como los símbolos que de ellas se desprendieron. En su pintura *Work and Rest* (Trabajo y descanso), la madre india arrodillada tritura el maíz para hacer tortillas, arrullando con el movimiento al niño que lleva a cuestas. (Ilustración, p. 144).

Esta identificación de toda su vida con las personas de cualquier cultura en la que se encontrara, es una característica esencial de Charlot como artista y como persona. Desde luego, esta actitud es parte de su énfasis cristiano sobre los pobres de cuerpo y espíritu, actitud reforzada por el renacimiento del catolicismo francés durante su juventud, por su renovado interés en los problemas sociales y por la aplicación de la liturgia al arte y a la literatura, para llevar el mensaje cristiano a la gente. Charlot admiraba a los escritores Léon Bloy y Jacques Maritain, que basaban su reformismo social radical en una interpretación estricta del cristianismo. Por otro lado, he podido entender la actitud de Charlot con mayor profundidad, estudiándola a partir de su niñez; educado en el mundo sumamente convencional de la clase media superior francesa “*grand bourgeoisie*”, reaccionó con fuerza contra su “artificialidad deshumanizante”. La percepción que tenía de ella recordaba a una de sus tías inclinándose para besarle; pero para llegar a su cara, desde muy por encima, tenía que pasar nivel tras nivel de sedas, volantes, encajes, adornos y caireles, para llegar a un rostro casi imposible de descubrir entre pieles, velos y el sombrero de alas de largo alcance. De ese mundo, descendía hasta el de la cocina, donde la vieja cocinera, que siempre le interesaba, se sentaba con su simple vestimenta de



Selva hawaiana.

campesina, proveniente de una larga tradición popular. Más tarde, en México, enfrentándose a un prejuicio generalizado prohispanico y en contra de la gente y la cultura indígenas, Charlot se centraría en el atuendo como punto de arranque: la *gran dama* en su refinado atuendo importado parecía rídica al lado de la mujer indígena ataviada con su ropa de simplicidad clásica. En su litografía de 1924, *Los ricos en el infierno*, todos los personajes llevan buena ropa, cuando menos costosa ropa interior.

Finalmente su catolicismo lo dirigió a identificar sus talentos y a aprovecharlos en bien de otros. Una vez consideró la posibilidad de ingresar a un monasterio en México, pero tomó una decisión contraria, puesto que le habría impedido practicar su arte. Sin embargo no perseguía el arte por el arte mismo, sino con un sentido de misión, que lo dirigió desde muy temprano hacia el arte litúrgico, y más tarde y de manera particular a las manifestaciones públicas y monumentales.

La concepción religiosa que plasmaba Charlot en su trabajo, explica en parte la energía y el esfuerzo que resultaron en esta productividad tan singular. Según creo, el trabajo también fue otro factor estabilizante en su vida; en él podía volcar su sensibilidad. Una vez me describió a Cézanne como un burgués francés del siglo XIX, que también era pintor: "llevaba una vida totalmente normal en el mundo, y toda su aventura tuvo lugar en su estudio". Por aventura entendí "los experimentos y los descubrimientos". Yo sentí en aquel momento que mi padre se estaba también describiendo a sí mismo: durante toda su vida evitó los manierismos asociados con el comportamiento artístico. Un amigo que lo conoció desde su niñez, lo recordó únicamente como un buen compañero de juegos cuando estaba sumido en sus "aventuras" estéticas intelectuales: "jamás me habló de arte". Cuando le pregunté a mi padre por que no se había interesado en determinado estudiante, un pintor excelente que me había dicho que lo estuvo buscando en los años treinta, me respondió: "hubiera sido como un cliché de un pintor francés, el que hubiera ido a los Estados Unidos y se hubiera casado con una millonaria, igual que era ponerse, por ejemplo, una boina francesa".

De igual manera Odette, la hermana mayor de Charlot, que no era pintora, recordaba la sensibilidad y sencillez de Jean cuando ella no era el centro de atención y él era tratado como la estrella de la familia: "Si no hubiera sido así, mi vida hubiera sido horrible".

Charlot demoró varios años en tener clara la elección de su carrera. Tenía muy diversos talentos; por ejemplo, siempre obtuvo altas calificaciones en matemáticas, por lo que fue nombrado oficial de la artillería francesa, cuando ya habían muerto la mayor parte de los oficiales más viejos.

Muy pronto en su vida surgieron sus tres intereses principales. Como estudioso, además de cursar los exigentes programas de las escuelas francesas, realizaba sus propias investigaciones en torno a las culturas mesoamericanas, la literatura medieval y el comienzo del renacimiento, así como la historia del arte. A lo largo de su vida fue adquiriendo un gran acervo de conocimientos en muy diversos campos de estudio.

En segundo lugar, fue sumamente importante para él su escritura creativa; tuvo que tomar una decisión muy conciente sobre ser un artista visual o un poeta. Sin embargo, durante toda su vida regresaría constantemente a la escritura creativa, a la poesía y al género dramático. Por otro lado, la pintura constituyó desde el principio la faceta predominante de sus intereses. Los dos dibujos más antiguos que existen están fechados en 1900; se trata de un ave corriendo, y de una naturaleza muerta con una botella sobre una mesa. Charlot recordó otro de esos primeros dibujos en el que aparece un perro corriendo por una montaña; su familia estaba asombrada, y se pasaban el dibujo unos a otros. La madre de Charlot era pintora y reconoció pronto su talento estimulándolo en su trabajo, proporcionándole toda clase de utensilios para pintores, incluyendo un gran portafolios rojo, y también asignándole un tutor. Charlot además, estudió libros y obras sobre el arte occidental, el chino y el mexicano, propiedad de su familia; su primer retrato fue copia de un trabajo de Hokusai en *Le Japon Artistique*, de Samuel Bing (Morse 1976: 6). Apretaba la nariz contra el cristal de un gran armario en que se guardaban pequeñas esculturas populares de



Curiosidades mexicanas en la casa paterna del artista en París.

escenas típicas mexicanas, y sus visitas al Louvre y a otros museos le dejaban impresiones imborrables.

Los padres de Charlot fueron guardando sus obras con todo cuidado y gracias a ellos se puede seguir su desarrollo artístico de juventud paso tras paso con la ayuda de sus posteriores escritos y entrevistas. Comenzó con dibujos a lápiz, y después llenaba los contornos con acuarela. En determinado momento descubrió que podía dibujar con el pincel sin usar un bosquejo preliminar a lápiz y así comenzó a diseminar el color sobre toda la página. Después intentó lograr otro tipo de equilibrio entre los trazos del lápiz y la pintura de agua.

En su portafolios guardaba copias de las pinturas que le habían impresionado en los museos: soldados con sus chacos bajando a toda velocidad por una colina, barcos de vela en plena navegación. Hacía recortes de papel, decoraba su recámara con frisos continuos y dibujaba ilustraciones a sus libros en las contratapas o en los márgenes. Como lo iba a hacer posteriormente, frecuentemente dibujaba series; por ejemplo, al principio de su adolescencia realizó varias pinturas en la recámara de sus padres en París, incluso los sorprendió una mañana en que, cuando despertaron, él ya estaba trabajando empeñosamente, tratando de plasmar la forma en la que el sol parecía cortar un lado de la chimenea cercana. Había dibujado sobre ese lado a lápiz, y lo estaba repintando con un medio círculo de luz.

En sus conversaciones y entrevistas mencionaba muchas veces su emoción al pintar. En el que probablemente fue su primer cuadro al óleo, *Anciana con Bonete (Matilde)* de alrededor de 1911, retrato de la cocinera de la familia en Poissy, comenzó pintando su popular bonete y siguió hacia abajo, con la cara y los hombros. Cuando empezó a pintar el contorno de sus pechos experimentó una fuerte sensación sexual y se detuvo, dejando el cuadro sin concluir. También respondía con fuertes emociones ante las obras de otros artistas, experimentando un miedo infantil ante los dioses egipcios del Louvre, por ejemplo.



Henry Charlot, padre del artista, ca. 1914.



Pájaro corriendo, uno de los primeros dibujos que se conservan de Jean Charlot, 1900.

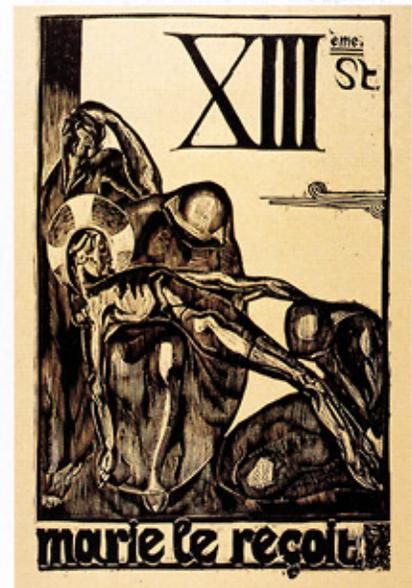
Para él, la pintura constituía también un medio de comprensión. En sus dibujos de 1900 se pueden ver dos aspectos de esta formulación del arte: el ave corriendo es pura vitalidad, fantasía y trazo libre. La naturaleza muerta es un registro cuidadoso de sus observaciones. Cuando Charlot volvió a ver los dibujos en una fase posterior de su vida, lo impresionó más el último, que obviamente revelaba que observó el objeto con toda detención, cosa poco común para un niño de dos años.

Esta observación minuciosa de un objeto para comprenderlo es una característica de muchas otras obras de Charlot especialmente de sus retratos y desnudos. Un ejemplo, si bien trágico, es la serie de dibujos que hizo de su padre en su lecho de muerte. (Ilustración p. 99).

Henry Charlot y Jean estaban en Alemania cuando estalló la Primera Guerra Mundial, y pensando que esta iba a destruir el negocio de la familia, tomaron el último tren de regreso a París, que avanzó lentamente, con muchas interrupciones. Henry Charlot tuvo un colapso nervioso y Jean procuró que se recuperara, conduciéndolo hasta su casa, y acostándolo en la cama, de la cual ya no iba a levantarse. Mientras su padre agonizaba en el lecho, con lucidez fluctuante, Jean realizaba sus dibujos con una intensidad atemorizante, sentado a su lado. Esto me recuerda la definición de Akira Kurosawa de un artista: alguien que jamás se desprende de una escena. Así, el gouache *La Bala* de Charlot reproduce al proyectil en el momento que va a causar su efecto, abstrayéndose al mundo en torno; esta era la única forma, como me dijo, en que podía expresar esa experiencia bélica.

Las características básicas del modo de expresarse de Charlot están presentes en toda su obra desde el principio, muy especialmente en cuanto a su composición geométrica. El ave de 1900 corre en una diagonal dramática; el perro que sube corriendo por la colina, presenta claramente una diagonal. La naturaleza muerta incluye la esquina de la mesa ajustándola a la forma del papel. Los trazos geométricos continúan apareciendo en todos los dibujos de su niñez: decoraciones abstractas, objetos, barcos con velas triangulares y composiciones como por ejemplo unos caballos corriendo cuesta abajo, dibujo precursor del primer fresco de Charlot, *La Masacre del Templo Mayor*, de 1922-23 (Ilustración pp. 118-121). Las diagonales dramáticas constituyen la personalidad gráfica de la composición en la serie de litografías de *El Via Crucis* de 1918-20. Este énfasis sobre la composición geométrica en la obra de toda su vida es una de las razones por la que él se situaba, con toda claridad y conciencia, dentro de la tradición clásica francesa; para él, el cubismo, que fue el arte moderno de su juventud, era simplemente el último capítulo de esa tradición clásica.

Por otra parte, Charlot no se insertaba en forma hermética en tal tradición, puesto que para él, al contrario, la geometría debía apoyar la legibilidad, objetivo clave de su arte y elemento principal de su pensamiento. Aprendió a leer y a escribir al mismo tiempo que empezaba a dibujar, y mezclaba letras y números en forma muy diversa dentro de sus dibujos, por ejemplo rotulando algunas partes o utilizando letras y palabras como parte de la composición. En su obra litúrgica, incluyó las cintas con letreros de los rollos de la



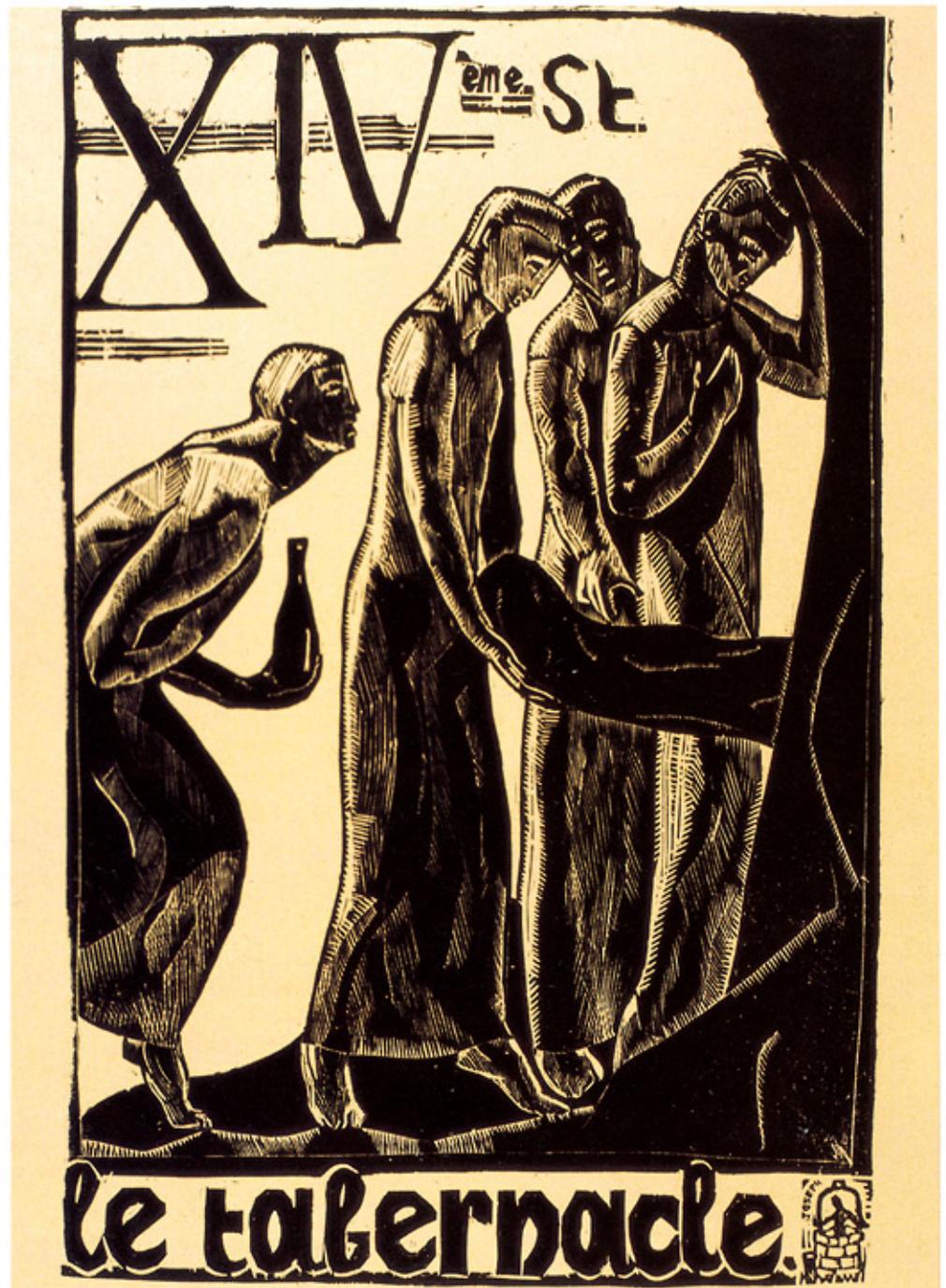
época medieval, y en la pintura que resume su periodo francés, *La Amistad*, esas cintas constituyen un rasgo prominente (Ilustración p. 104). Charlot siguió usando letreros durante toda su carrera, especialmente en sus murales.

Hay algunas decisiones estéticas importantes de Charlot que pueden encontrarse desde su niñez. Durante una visita al Louvre, los ojos penetrantes de un dios egipcio lo atemorizaron; en su portafolios dibujó la estatua, y luego trató sin éxito de borrarle los grandes ojos rayándolos torpemente con el lápiz. La experiencia con esa estatua le enseñó, según relataba después, a evitar los medios obvios y directos para expresar la divinidad. En los años sesenta, un sacerdote se quejó conmigo acerca del crucifijo de bronce de mi padre: "¿dónde está la cara?". Respondí que en todo el cuerpo, es decir, toda la obra tenía la expresividad que usualmente sólo se percibe en la cara; resultaba demasiado fácil usar el rostro como el principal medio de expresión.

Para Charlot, era un poco incómodo usar técnicas artísticas que no le significaran un desafío. Por ejemplo, usó pintura al temple para el retrato de su abuelo, contribuyendo con el medio, junto con el estilo, a darle una gravedad singular a la obra evitando toda estilización. Usó también la pintura al temple para *La Amistad*, y no pinturas de aceite. De hecho, durante toda su carrera, Charlot se impuso la solución de problemas técnicos a

Viacrucis, estación XII, 1918-1920.

Viacrucis, estación XIII, 1918-1920.



Viacrucis, estación XIV, 1918-1920.

base de medios nuevos y difíciles, resultando muchas veces pionero técnico, como por ejemplo en el renacimiento del fresco en México, en el uso de la litografía artística a colores en los Estados Unidos y en el de la cerámica para realizar esculturas monumentales en Hawái.

Desde sus primeras fuentes de inspiración, podemos encontrar en Charlot una búsqueda de lo no convencional y aceptado en su tiempo. Llegó a ser un profundo conocedor de la historia del arte y la literatura tradicionales de Occidente (uno de sus primeros poemas contiene el verso "He leído todos los libros"), pero rápidamente extendió sus investigaciones a otras formas diferentes, como las de las culturas mesoamericanas. En cuanto a la literatura, leía muchas obras en francés medieval y de la época renacentista temprana; aprendió algunos cánticos populares de Bretaña durante su visita a esas tierras, después del fallecimiento de su padre; y llegó a escribir poemas en *patois* durante la guerra, jerga de los *poilu*, o sea de los simples soldados. Este intento puede considerarse parte del movimiento en torno a Paul Claudel para enriquecer el lenguaje poético; pero muchos de los intereses especiales de Charlot aparecerían posteriormente, como los poemas oníricos de Théophile de Viau fueron redescubiertos por los surrealistas.



Litografías populares de la gran colección de Charlot Images d' Epinal.

Charlot no solamente tuvo la influencia de los artistas de su época, sino también de los códices aztecas, de los que había coleccionado una buena cantidad su tío abuelo, Eugene Goupil, y que depositó en la Biblioteca Nacional de París. También formó una gran colección de las *Images d' Epinal*, que junto con las litografías populares de Orleáns influyeron sobre su manera de realizar su obra gráfica. Otra influencia mayor, difícil de trazar, la recibió de los bajos relieves populares de Bretaña: produjo toda una colección de realces en madera coloreada, de temas religiosos, que fueron incluidos en una exhibición patrocinada por el gremio *Gilde Notre Dame*, grupo de arte litúrgico al que pertenecía. Todas las obras fueron vendidas o regaladas después de la exposición; las únicas que se conservan, según tengo noticia, son dos paneles de alas, en colores vivos, que guardó la familia, ya que el comprador de la obra principal las separó de la misma. Al respecto, Charlot recordaba que al mostrarle algunos de estos relieves a un escritor sobre temas de arte litúrgico, éste lo confundió con un campesino bretón, y lo animó para que no se echara a perder por la ciudad y sus vicios!

Se interesó siempre en lo que consideraba las auténticas cualidades artísticas de ciertos tipos de arte popular y no tanto en su aspecto meramente pintoresco. En ellos vio las mismas virtudes que encontró en la obra de Stephan Lochner y en la Escuela del Rin, durante un recorrido que hizo por la Alemania ocupada. Auténticos valores artísticos de composición y color aunados a la legibilidad eficaz para las personas del pueblo al que estaban destinadas las obras; en otras palabras, Charlot unía su tradición clásica medular a otras fuentes cada vez más amplias de inspiración, lo que pudo hacer gracias a los valores artísticos fundamentales de cada tradición, que él incorporaba a su modo propio. Por ejemplo, pensaba que los artistas que ilustraron los códices aztecas resultaban más cubistas que los propios cubistas. Ya en su periodo francés, Charlot desarrolló el avance de su trabajo con un ritmo definido, alternando el análisis inicial

En la *Gilde de Notre-Dame*, Jean Charlot dedica la fotografía a sus camaradas M.B. y R.T., a su partida al ejército, París, 1917.





Cristo en bronce.



Cristo en bronce y esmalte.

basado en la geometría, con la síntesis concluyente, frecuentemente basada en algunas experiencias con el arte nativo o folklórico. En cada nuevo periodo de su vida o de su trabajo, en Francia, México, los Estados Unidos o el Pacífico del Sur, sometería sus nuevas observaciones a un examen prismático a fin de comprobar en forma personal sus características especiales. Su síntesis final estaba influenciada tanto por sus búsquedas y estudios sobre el arte local como por sus encuentros artísticos con éste, en otras palabras, combinaba su percepción personal con las tradiciones artísticas de la cultura de la que se tratara, a fin de llegar a una expresión adecuada de lugar y por el lugar, es decir, una expresión que le llegara a los miembros de esa cultura. Para elegir su fuente de inspiración relacionaba estrechamente su punto de vista con lo que consideraba la finalidad del arte. Durante toda su vida subrayó que se debe perseguir el arte no por el arte mismo, sino para bien de los demás. Esta visión lo impulsó hacia lo litúrgico y al arte público y monumental, que requerían de una cierta continuidad cultural, a fin de lograr mayor efectividad. Esta perspectiva también definió su punto de vista como artista. Tanto él como sus colegas del gremio al que pertenecía, el *Gilde*, estaban muy influenciados por la idea prevaleciente en aquel entonces, de que los constructores y decoradores de las grandes catedrales habían sido artistas anónimos, en contraste con la idea renacentista de concebir al artista como una persona genial específica. Este punto de vista actualmente se considera históricamente impreciso, pero a principios de este siglo ofrecía una opción para quienes no podían aceptar una visión elitista del arte y los artistas, concepción que es cada vez más preponderante en la actualidad.

El primer trabajo encomendado a Charlot, la decoración de una iglesia en París, hubiera podido capacitarlo para seguir los modelos tradicionales. El mural hubiera sido pintado al fresco, medio difícil y tradicional con un significado personal y específico para Charlot. Un pintor mayor que él y a quien admiraba, Marcel Lenoir, había intentado infructuosamente toda su vida obtener un muro en el que pudiera pintar un fresco monumental.

El mural encargado a Charlot hubiera sido la culminación de su arte hasta ese momento; lo había diseñado como una procesión que bajaba por ambos lados de la nave y que incorporaba muchos de los temas y personajes de su trabajo anterior. El lado asoleado incluía mujeres y niños pintados en los colores claros de Maurice Denis, quien influyó en Charlot al principio de su obra. En el muro sombreado de la nave, hombres heridos en la guerra buscaban su camino hacia el altar.

Por no haber podido conseguir el subsidio para realizar el mural, se desanimó a tal grado sobre las posibilidades de realizar este tipo de obras en Francia que decidió partir al México donde, afortunadamente, pronto se iniciaría un auténtico movimiento muralista.

Antes de dejar Francia, sin duda previendo los cambios estilísticos por venir, resumió su periodo francés en el gran cuadro *La Amistad*, su "obra maestra" de estilo medieval de la primera etapa de su vida y de su carrera artística. Hecha al temple, lo más semejante posible al fresco, el cuadro da forma final a un gran número de sus temas favoritos: su perro mascota, que recuerda al de su primer dibujo; retratos, un ángel litúrgico con cintas llenas de letras, flores como en muchos de sus bosquejos de la guerra en su *Carnet Militar*, un paisaje cubista de un pueblo; y la costa soleada de Bretaña.

Charlot dejó Francia para ir a México siendo aún muy joven, pero ya era un artista con propósitos, filosofía y personalidad definidas. Pronto entraría en un nuevo periodo de su desarrollo estilístico, pero las líneas principales de su obra y pensamiento ya estaban firmemente establecidas. Muchas de las características que desarrolló en su periodo francés tendrían un efecto decisivo sobre el renacimiento del muralismo mexicano, tanto por su influjo personal como por la combinación de su estilo con el de otros. En cuanto a lo que a él se refiere, y en cuanto a estilo, su influjo consistió en la unión de la composición geométrica clásica, con la inspiración proveniente de las fuentes nativas y populares; en cuanto a propósito, realizar un arte público comprensible para el pueblo; y en cuanto a su concepto del artista, considerándose como un obrero experto y no tanto un genio estético.



Jean Charlot durante la primera Guerra Mundial.

L' Amitié, 1921.



Charlot en una exposición de la Gilde, Notre- Dame, París, 1916.



JEAN CHARLOT Y LA COLECCIÓN
BOTURINI-AUBIN-GOUPIL

José Luis Martínez H.

JEAN CHARLOT Y LA COLECCIÓN BOTURINI-AUBIN-GOUPIL

José Luis Martínez H.

Para Fernando del Paso

Jean Charlot traía a México en la sangre. Su abuelo materno, Louis Goupil, había nacido en México, de padre francés y madre mexicana de sangre indígena náhuatl. Aunque Charlot poseía también orígenes francés, ruso, judío y español, su afición hacia México le vino además por haber crecido en un ambiente lleno de arte y recuerdos mexicanos.¹ "Crecí –nos dice Charlot– rodeado por muchos objetos de arte prehispánico. Su belleza para mí quedó fuera de toda duda (I took their beauty for granted)". De su infancia también recuerda "dos paisajes de José María Velasco, un escuadrón de pulgas vestidas y un ejército de figuras de cera". También estaba orgulloso de su abuelo Louis, quien era gran aficionado a la charrería y al que reconocía como un gran jinete y "colector".² La familia Charlot aún conserva en Hawai una foto del abuelo Louis vestido de charro. El tío abuelo Eugène, anticuario e industrial, pasó a la historia por haber adquirido la importante Colección Boturini-Aubin, que posteriormente donaría su viuda Augustine Elie-Goupil a la Biblioteca Nacional de París. El nombre de la Colección cambiaría entonces por Aubin-Goupil.

La historia de esta Colección, llena de avatares, empieza alrededor de 1737, un año después de la llegada a Nueva España del caballero italiano don Lorenzo Boturini Benaduci (1702-1755),³ cuando comienza a integrar lo que denominaría su "Museo Histórico Indiano", con códices y manuscritos en lenguas indígenas, copias de ellos, mapas, crónicas e historias sobre el México prehispánico, la Conquista y la Colonia, así como sobre la tradición guadalupana, los que coleccionó durante sus pesquisas por los archivos y los pueblos del Virreinato. Boturini tuvo acceso a lo que restaba de las colecciones que había formado don Carlos de Sigüenza y Góngora, conservadas en la Biblioteca del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. De ellas copió numerosos documentos. Su deseo vehemente de coronar a la Virgen de Guadalupe y la falta de permiso para viajar a las Indias, fueron causa de su encarcelamiento el 7 de febrero de 1743, y de su posterior expulsión a España. Su "Museo Histórico Indiano" le fue requisado al momento de su encarcelamiento. Ya en España, dedica gran parte de su tiempo a la búsqueda de su reivindicación, a la recuperación de su archivo, confiscado en Nueva España, y a la redacción de sus obras. En 1746 Boturini publica en Madrid⁴ su *Idea de una nueva historia general de la América Septentrional* y como apéndice a la misma, el "Catálogo del Museo Histórico Indiano", que redactó en parte de memoria.

La Colección Boturini fue inventariada por diversos motivos siete veces, entre 1743 y 1918⁵, la primera cuando fue ésta confiscada, por orden del Fiscal de Su Majestad. La Colección se depositó entonces en la Real Caja⁶, donde permaneció hasta 1745, en que fue transferida a la Escribanía de Gobierno. En 1771, gracias a las gestiones de la Real Academia de la Historia de Madrid y del arzobispo de México, Francisco Antonio de Lorenzana, el virrey Bucareli ordena trasladar la Colección a la Biblioteca de la Real y Pontificia Universidad de México⁷. El inventario elaborado entonces refleja que la Colección había comenzado a mermarse, aunque, como afirma Glass, las pérdidas más importantes de la misma ocurren entre 1771 y 1788.⁸ Los investigadores de la época, algunos de ellos amigos de Boturini, contribuyen también a la dispersión de los ricos

Louis Cyriaque Goupil, (1834-1926).
Abuelo materno de Jean Charlot



papeles del Museo Histórico Indiano. Cabe mencionar entre ellos al arzobispo Lorenzana, quien tomó prestados códices y papeles, que utilizó para redactar su *Historia de Nueva España...* (1770), que posteriormente y a instancias del virrey Bucareli, devolvería, "sin que conste a ciencia cierta -como señala León Portilla- que [la devolución] incluyera la totalidad de los documentos que se le habían entregado".⁹ El amigo y benefactor de Boturini, Mariano Fernández de Echeverría y Veytia, por su parte, con la finalidad de redactar su *Historia antigua de México*, consultó y tomó del archivo aquellos papeles y códices que requirió para su investigación, aparentemente sin devolverlos. Don Antonio de León y Gama, el ilustre autor de la *Descripción histórica y cronológica de las Dos Piedras*, amigo de Veytia, obtuvo prestados de éste parte de los papeles que había sacado de la Biblioteca de la Universidad, sin devolvérselos.

En 1778, la Colección es trasladada a la Secretaría de Cámara del Virreinato, quedando algunos manuscritos en la Universidad.¹⁰ En 1790, a fin de dar cumplimiento a una Real Cédula que ordena enviar y depositar el archivo en la Real Academia de la Historia de Madrid, el virrey Revillagigedo dispone se recoja el archivo para enviarlo a España, y encarga esta tarea a Fray Manuel de Vega, editor de la *Colécción de Memorias de Nueva España*. Como lo señala León Portilla, el padre Vega, por razones desconocidas y a pesar de haber revisado los inventarios y los depósitos de la Colección, deja en México los materiales más relevantes y sólo envía a España crónicas e historias coloniales.¹¹ Así, la Colección Boturini permanece en el Convento de San Francisco, donde se había transportado para que Vega llevara a cabo sus trabajos de selección. Después de haber sido sometida en 1792 a un nuevo inventario, esta vez ligero y con desdén, la Colección retorna, alrededor de 1795¹², a la Secretaría de Cámara del Virreinato.

Entre 1803 y 1804, el barón Alexander von Humboldt tiene acceso al archivo de Boturini en el palacio virreinal¹³ y adquiere, por donación hecha por los franciscanos o por las autoridades virreinales o compra a los herederos de León y Gama, dieciséis piezas provenientes del archivo Boturini (códices o fragmentos de ellos), las cuales dona en 1806 a la Biblioteca Real de Berlín. Durante la Segunda Guerra Mundial, desaparecen once manuscritos pictográficos de esta donación. Los restantes se encuentran en Berlín. Durante los años de la división de Alemania, fueron repartidos entre la Biblioteca Estatal Alemana de Berlín, RDA y la Biblioteca Estatal/Patrimonio Cultural Prusiano de Berlín Occidental¹⁴. Entre éstos destacan el *Códice Humboldt* (MS Americana 2, fragmento de la Nómina de tributos de Tlapa y su Señorío al Imperio Mexicano) y fragmentos del *Códice de Huamantla* (MS Americana 1).

En febrero de 1821, apenas consumada la Independencia, Agustín de Iturbide ordena el traslado del archivo histórico de la Secretaría del Virreinato, que contenía los documentos históricos sobre el gobierno y la Colección Boturini, al Ministerio de Relaciones Interiores y Exteriores, integrándose en un solo fondo a cargo de Ignacio de Cubas.¹⁵ Al año siguiente, dispone el establecimiento en la Universidad de un Conservatorio de Antigüedades y un Gabinete de Historia Natural. De acuerdo con León Portilla, algunos de los documentos de Boturini pasan entonces al nuevo Conservatorio.¹⁶

En 1823, durante la Primera República Federal, la Colección Boturini se somete, por orden de don Lucas Alamán, quien se encontraba al frente de la Secretaría de Relaciones Interiores y Exteriores, a un nuevo inventario a cargo del propio Ignacio de Cubas. Alamán se refiere a esta decisión en la *Memoria* de su gestión al frente de la Secretaría de Relaciones Interiores y Exteriores correspondiente a 1823, afirmando que:

"El mismo desorden mencionado ha producido otro mal difícil de reparar: existían en el archivo de aquella Secretaría [del Virreinato] monumentos muy preciosos de las antigüedades mexicanas y de los primeros años de la dominación española, debidos la mayor parte a la ilustración del célebre viajero Boturini; muchos han desaparecido y otros se hallan incompletos y dilacerados. Se han recogido con cuidado estos apreciables restos, se ha dispuesto un índice exacto



Los niños Jean Charlot y Odett Charlot, París, 1900.

Louisita Goupil, esposa de Louis Goupil, abuela materna de Jean Charlot.





Barón Alexander von Humboldt.

de ellos, y están destinados a formar, con los dibujos y antigüedades del viajero Dupeé [sic, debe ser Dupaix] que se trata de publicar, y otros que puedan recogerse, un departamento del museo o de la biblioteca que debe establecerse, y en la que han de reunirse los manuscritos y obras curiosas que se hallan esparcidos en diversos archivos y bibliotecas de esta capital, sin ningún fruto de las personas estudiosas, que lograrán entonces leerlos y examinarlos sin trabas ni dificultades. Esto mismo pudiera practicarse en las demás ciudades de provincia con gran utilidad para la nación.¹⁷

En 1823, visitó México el viajero inglés William Bullock, y como resultado de su viaje escribió la obra *Six Months' Residence and Travels in Mexico...* (1824) y organizó en Londres la primera gran exposición de antigüedades mexicanas. Obtuvo en préstamo importantes objetos arqueológicos prehispánicos, entre ellos el *Códice Boturini* o *Tira de la Peregrinación* y el *Códice de Tlaxcala*, y mandó fabricar reproducciones tamaño natural del Calendario Azteca y de la Coatlicue. El catálogo de la exposición, que fue presentada en 1824 en el Egyptian-Hall de Piccadilly, en la ciudad de Londres, incluye 52 objetos, entre ellos 17 códices¹⁸, varios de ellos provenientes de la Colección Boturini.

Dos años más tarde, en 1825, arriba a México el artista bohemio-francés Frédéric Waldeck (1766-1875), quien residirá aquí durante doce años, dedicándose a dibujar las ruinas mexicanas, a incursionar en el teatro y a escribir sobre todo lo que veía.¹⁹ Asimismo, empezó a coleccionar documentos provenientes de la Colección Boturini, habiendo exportado directamente algunos de ellos, mientras que otros los vendió al físico y anticuario francés Joseph Marius Alexis Aubin, quien había llegado a México en 1830.²⁰ El propio Aubin había adquirido también las colecciones de León y Gama y del padre José Antonio Pichardo.²¹ Asimismo, había logrado sacar del archivo de la Secretaría de Relaciones Interiores y Exteriores otros tesoros de la Colección Boturini.²² En 1840, con sus documentos y códices desgarrados y divididos en fragmentos, para disimularlos dentro de su equipaje, *Monsieur* Aubin logra burlar la aduana de Veracruz y la legislación mexicana de protección del patrimonio (Ley del 15 de noviembre de 1827, que prohibía la exportación de antigüedades).²³ En 1825, durante el gobierno de Guadalupe Victoria, gracias a la iniciativa de Lucas Alamán, se establece el Museo Nacional Mexicano, en el cual se instalan las antigüedades provenientes de la Universidad y parte de los códices y documentos de la Colección Boturini aún conservados en la Secretaría de Relaciones, "a pesar de los continuos saqueos que éstas [colecciones] experimentaban para trasladarlas a los países extranjeros".²⁴ Otra parte de la Colección Boturini pasó a la Biblioteca Nacional y de ahí, en 1918/19, al Museo Nacional, denominado entonces de Arqueología, Historia y Etnografía.²⁵ Actualmente, la parte que quedó en México de la Colección Boturini se encuentra en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia "Dr. Eusebio Dávalos Hurtado".

Como lo indica Glass, la Colección Boturini ha sido la de mayor significado para la antropología y la historia de México. Baste recordar que uno de cada cinco códices perteneció a ella. De los 160 códices o manuscritos pictográficos de la Colección, han subsistido y se conoce la localización de cerca de 100. En la Biblioteca Nacional de París se encuentran 25 de ellos.²⁶

Por lo que toca a Aubin y a la Colección que integró y exportó a Francia, éste, que había perdido parte de su fortuna debido a la caída de las acciones del Canal de Panamá y comenzaba a constatar la desaparición de algunos de los manuscritos de su archivo, decidió deshacerse de ella. Cabe destacar que la mayor parte de la misma, como lo señala Boban, provenía del Museo Histórico Indiano de Boturini. En 1889, el historiador mexicano don Antonio Peñafiel, a instancias de Eugène Boban, visita a J.M.A. Aubin, para conocer su Colección. Peñafiel le ofrece adquirirla a fin de llevarla a México, aunque fracasa debido a la intervención del propio Boban, quien informa a su amigo Eugène Goupil del interés del historiador mexicano. Goupil considera que "los documentos

Don Lorenzo Boturini Benaduci.



deben permanecer en Francia”, por lo que decide hacer una oferta para adquirirlos, misma que es aceptada por Aubin y el 11 de abril de 1889 se cierra el trato.²⁷ Eugène Goupil encarga a Eugène Boban un estudio de su recién adquirida Colección, que se publica en 1891 bajo el título de *Documents pour servir l'histoire du Mexique. Catalogue raisonné de la Collection de M. E.-Eugène Goupil*. En la introducción a esta obra, Goupil habla de su amor por México, que lo llevó a adquirir la Colección Boturini-Aubin, de sus deseos de legarla a la Biblioteca Nacional de París y al Museo Etnográfico del Trocadero (las copias), a fin de que los científicos la estudien y así “[yo] aporte mi piedra al edificio de la historia de ese país [México]”. Afirma asimismo que reunió la Colección para rendir “en mi alma un piadoso homenaje a la memoria de mi madre....descendiente de los aztecas”. Al final de su texto, confiesa:

“Tuve, al principio, la intención de legar mis colecciones al Museo Nacional de México; una consideración me detuvo: México está muy lejos; siendo mi objetivo servir a México, contribuyendo a la reconstitución de su historia antigua, todo aquello que pueda ayudar a los mexicanistas en sus investigaciones debe estar lo más posible a su mano. Por ello decidí que mis colecciones permanecieran en París, que es el centro del mundo inteligente, la estación forzosa de los viajeros de la ciencia.

Actuando así, creo rendir a México un mayor servicio que legándole mis colecciones, debido a que pocas personas en México podrían consultarlas para rendir frutos, por más estimables y numerosos que sean, por otra parte, los sabios mexicanos. En compensación, les ofrezco los textos y las copias que he publicado con mis recursos, con el devoto concurso del señor Boban.²⁸

A la muerte de Eugène Goupil, en 1895, su viuda Augustine Elie-Goupil dona el 23 de abril de 1898 a la Biblioteca Nacional de París los “documentos y obras relativos a las antigüedades y a la historia antigua de México, provenientes del gabinete del señor Aubin y mencionados, bajo 462 artículos, en dos anexos a esta acta de donación. Los objetos donados forman una colección que deberá “*siempre conservarse en su integridad*” en la Biblioteca Nacional [de París], donde será catalogada bajo el nombre de “Colección Aubin-Goupil”.²⁹

Esta Colección continúa en la Biblioteca Nacional de París, con excepción del *Códice Tonalámatl-Aubin*, que fue sustraído de ella el 19 de junio de 1982 por el periodista José Luis Castañeda del Valle quien, para evadir la justicia, simuló haberlo “recuperado” para la Nación. El códice le fue recogido por la policía y entregado al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Su “hazaña” provocó un incidente diplomático entre México y Francia, enfrió las relaciones culturales y generó enormes problemas a los investigadores mexicanos que osaron [y osan] acercarse a la Biblioteca Nacional de París.³⁰ Diez años después se encontró una solución diplomática, quedando el códice en depósito en la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia de la Ciudad de México.

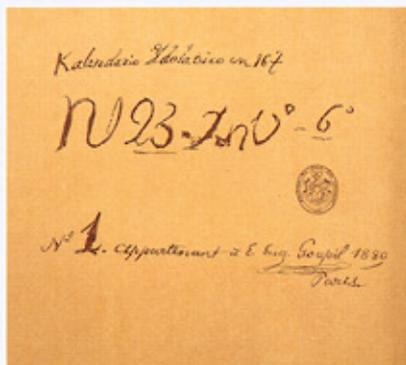


Eugène Goupil, hermano de Louis Goupil.

Augustine Elie, esposa de Eugène E. Goupil.



Códice Tonalámatl,
Aubin-Goupil.



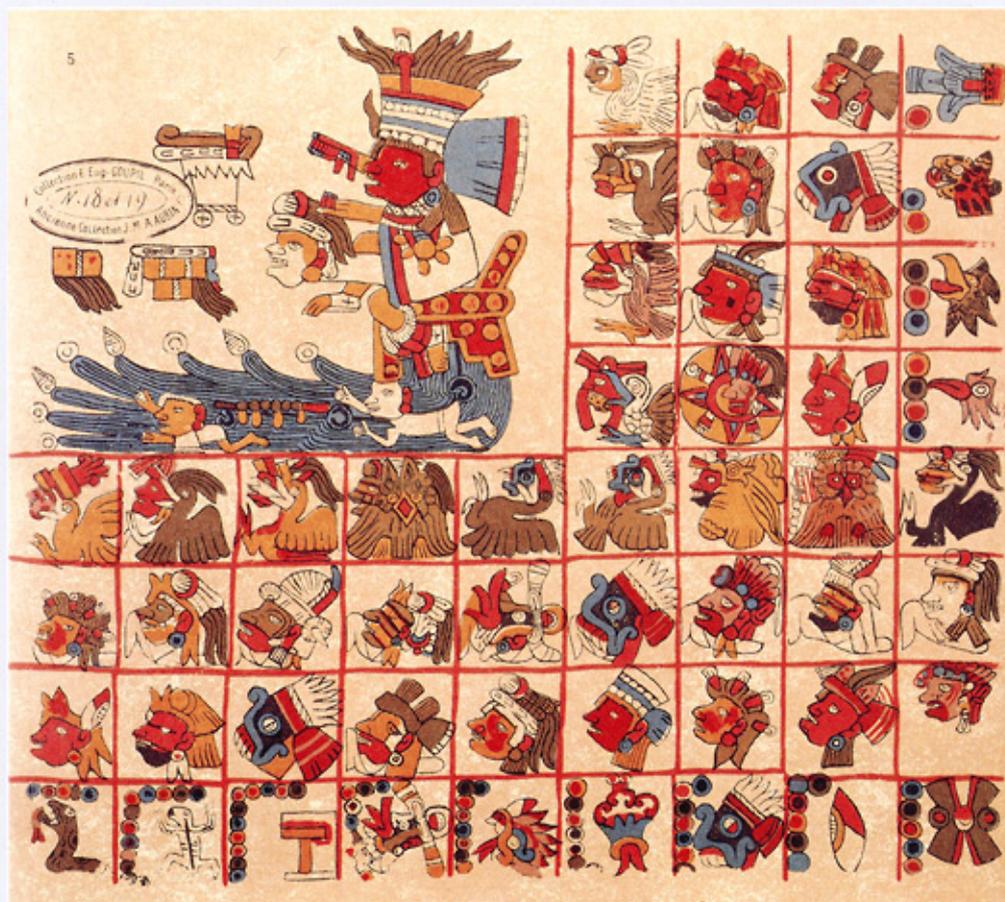
BIBLIOGRAFÍA

- Alamán, Lucas, *Memoria que el Secretario de Estado y del Despacho de Relaciones Exteriores e Interiores presenta al Soberano Congreso Constituyente sobre los negocios de la Secretaría a su cargo, leída en la sesión de 8 de noviembre de 1823. Impresa por orden del Soberano Congreso, Imp. del Supremo Gobierno, en Palacio, México, 1823.* Edición facsimilar en *Memorias de los Ministros del Interior y del Exterior. La primera República Federal, 1823-1835*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Secretaría de Gobernación, México, 1987, p. 25-85.
- Bieber, León E., Hrsg./ed. *Katalog der Quellen zur Geschichte Mexikos in der Bundesrepublik Deutschland, 1521-1945/Catálogo de las fuentes para la historia de México en la República Federal de Alemania, 1521-1945*, Bibliotheca Ibero-Americana, Band 35, Colloquium Verlag, Berlin, 1990, p. 135 (ed. bilingüe alemán/español).
- Boban, Eugène, *Documents pour servir l'histoire du Mexique. Catalogue raisonné de la Collection de M. E.-Eugene Goupil (ancienne Collection J.-M.-A. Aubin)*, Ernest Leroux, Ed., Paris, 1891, deux vol.
- Charlot, Jean, *The Mexican Mural Renaissance 1920-1925*, Yale University Press, New Haven and London, 1963, 2nd printing 1967.
- Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, Ed. Porrúa, México, 1970, vol. I.
- Faure, Félix, *Decreto Presidencial del 18 de junio de 1898* (relativo a la Colección Aubin-Goupil).
- Florescano, Enrique, "La creación del Museo Nacional de Antropología y sus fines científicos, educativos y políticos", en Enrique Florescano, compilador, *El patrimonio cultural de México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Fondo de Cultura Económica, México, 1993.
- Glass, John B., "The Boturini Collection", in Howard F. Cline, vol. ed. *Handbook of Middle American Indians*, vol. 15, *Guide to Ethnohistorical Sources*, Part Four, University of Texas Press, Austin, 1975, p. 473-486.
- Glass, John B., "Annotated References", in Howard F. Cline, vol. ed., *Handbook*

- of Middle American Indians*, vol. 15, *Guide to Ethnohistorical Sources*, Part Four, University of Texas Press, Austin, 1975, p. 537-724.
- Iturrigaga, José N., *Litografía y grabado en el México del siglo XIX*, Teléfonos de México, México, 1993, vol. I.
- León Portilla, Miguel, "Estudio preliminar" a Lorenzo Boturini Benaduci, *Idea de una nueva historia general de la América Septentrional*, Col. Sepan Cuantos..., N° 278, Ed. Porrúa, México, 1974, p. IX-LXXII.
- Memoria de los ramos del Ministerio de Relaciones Interiores y Exteriores de la República, leída en las Cámaras del Soberano Congreso en los días 9 y 14 de enero de 1926, 1926*, p. 25. Edición facsimilar en *Memorias de los Ministros del Interior y del Exterior. La primera República Federal, 1823-1835*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, Secretaría de Gobernación, México, 1987, p. 145-179.
- Paso, Fernando del, "Informe sobre el Códice Tonalámatl-Aubin", inédito, París, 1988-89.
- Paso, Fernando del, "Respuestas a algunas preguntas. Saber amar nuestro patrimonio", en *Proceso*, N° 865, 31 de mayo de 1993.
- Thompson, Karen, "Jean Charlot: Artist and Scholar", in *Jean Charlot. A Retrospective* The University of Hawai'i Art Gallery, Honolulu, 1990, pp. 5-33 (catálogo de la exposición presentada del 18 de marzo al 20 de abril de 1990).

NOTAS

- 1 Karen Thompson, "Jean Charlot: Artist and Scholar", 1990, p. 6.
- 2 Jean Charlot, *The Mexican Mural Renaissance 1929-1925*, citado por Karen Thompson, *op. cit.*, p. 5.
- 3 *Vid.* Miguel León Portilla, "Estudio preliminar" a Lorenzo Boturini Benaduci, *Idea de una nueva historia general de la América Septentrional*, 1974, p. IX-LXXII.
- 4 *Ibid.* p. XXXV.



⁵ Para una relación detallada de los inventarios de la Colección vid. John B. Glass, "The Boturini Collection", in Howard F. Cline, vol. ed. *Handbook of Middle American Indians*, vol. 15, *Guide to Ethnohistorical Sources*, Part Four, 1975, p. 473-486.

⁶ *Ibid.*, p. 475.

⁷ Miguel León Portilla, *op. cit.*, p. XXXVIII.

⁸ John B. Glass, *op. cit.*, p. 475.

⁹ Miguel León Portilla, *op. cit.*, p. XXXVIII.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. XXXIX.

¹² *Ibid.*

¹³ Miguel León Portilla, *op. cit.*, p. XLI, n. 9.

¹⁴ León E. Bieber, ed. *Catálogo de las fuentes para la historia de México en la República Federal de Alemania, 1521-1945*, p. 135.

¹⁵ Enrique Florescano, "La creación del Museo Nacional de Antropología y sus fines científicos, educativos y políticos", en Enrique Florescano, compilador, *El patrimonio cultural de México*, 1993, p. 151.

¹⁶ Miguel León Portilla, *op. cit.*, p. XLII.

¹⁷ Lucas Alamán, *Memoria que el Secretario de Estado y del Despacho de Relaciones Exteriores e Interiores presenta al Soberano Congreso Constituyente sobre los negocios de la Secretaría a su cargo, leída en la sesión de 8 de noviembre de 1823. Impresa por orden del Soberano Congreso, 1823. Edición facsimilar en Memorias de los Ministros del Interior y del Exterior. La primera República Federal, 1823-1835, 1987, p. 63.*

¹⁸ John B. Glass, "Annotated References", in Howard F. Cline, vol. ed., *op. cit.* p. 568. Vid. también Miguel León Portilla, *op. cit.*, p. XLII, así como el *Diccionario Porrúa de historia, biografía y geografía de México*, 1970, vol. I, p. 301. De acuerdo con esta obra, Bullock devolvió a México, a instancias de Lucas Alamán, todos los objetos prestados. No opina lo mismo León Portilla, quien deja asentada su duda sobre la devolución de la totalidad de los objetos prestados.

¹⁹ José N. Iturriga, *Litografía y grabado en el México del siglo XIX*, 1993, vol.

I, p. 121.

²⁰ Miguel León Portilla, *op. cit.*, p. XLII. Benjamin Keen, *La imagen azteca*, 1984, p. 349. Eugène Boban, *Documents pour servir l'histoire du Mexique. Catalogue raisonné de la Collection de M. E.-Eugène Goupil*, 1891, vol. I, p. 298-299.

²¹ Miguel León Portilla, *op. cit.*

²² *Op. cit.*

²³ Eugène Boban, *op. cit.*, p. 14. El señor Boban justifica plenamente el contrabando cometido por Aubin, al afirmar que, a pesar de la existencia en México de una ley protectora del patrimonio, "los efectos de esta ley sólo sirven para animar a los delatores interesados y que, a pesar de su existencia, no ha enriquecido para nada el Museo Nacional".

²⁴ *Memorias de los ramos del Ministerio de Relaciones Exteriores e Interiores de la República, leída en las Cámaras del Soberano Congreso en los días 9 y 14 de enero de 1926, 1926, p. 25. Edición facsimilar en Memorias de los Ministros del Interior y del Exterior. La primera República Federal, 1823-1835, 1987, p. 169.*

²⁵ Miguel León Portilla, *op. cit.*, p. XLIII. John B. Glass, *op. cit.*, p. 474.

²⁶ John B. Glass, *op. cit.*, p. 478 y 483.

²⁷ Eugène Boban, *op. cit.*, p. 11-12. Miguel León Portilla, *op. cit.*, p. XLIII.

²⁸ Eugène Goupil, "Introduction", en Eugène Boban, *op. cit.* p. VII-VIII.

²⁹ Decreto del Presidente de la República Francesa Félix Faure, París, 18 de junio de 1898 (fotocopia en posesión del autor).

³⁰ Fernando del Paso, "Informe sobre el Códice Tonalámatl-Aubin", inédito, París, 1988-89. Alan Riding, "Between France and Mexico, a Cultural Crisis. Case of Aztec Documents Renews the Issue of Return of National Treasures", *International Herald Tribune*, París, 31 de agosto de 1982. Vid. asimismo Fernando del Paso, "Respuestas a algunas preguntas. Saber amar nuestro patrimonio", en *Proceso*, N° 865, 31 de mayo de 1993.

ANTOLOGÍA
DE TEXTOS
DE
JEAN CHARLOT

LIBER STUDIORUM

Presencia de Jean Charlot en la crítica del arte mexicano*



Autoretrato, dibujo a línea, 1924.

"El Movimiento actual de la pintura en México"

Tengo la intención de principiar, con este artículo, una serie de investigaciones de carácter puramente técnico acerca del movimiento actual de la pintura en México.

¿Puede haber alguna utilidad en la empresa que trato de realizar? Indudablemente: las violentas transformaciones estéticas de los últimos años y la carencia total de la buena crítica, han creado en nuestro medio una muy grave confusión; se elogia o se desprecia furiosamente sin ninguna base de conocimiento, ocultando las razones estéticas con la camaradería o las enemistades personales. Los pseudo-críticos no tienen idea del objeto de su profesión improvisada ni de sus responsabilidades para con el público y los pintores: divagan literariamente alrededor de la pintura tomando como pretexto para ejercer sus facultades literarias, las obras que su erudición, retrasada por más de diez años, supone de actualidad; los más zorros velan su falta de conocimiento con una apariencia artificial de oficio de la pintura y de su historia, y ayudándose del Diccionario nos hablan de los griegos, de los egipcios y de sus procedimientos, con una imperdonable confusión histórica, equivocándose hasta en la ortografía de los nombres y en las cifras de los siglos; de esa manera sus opiniones necias edifican a sus favoritos de un momento, indiferentemente geniales o mediocres, popularidades de carrizo que atraen sectas de aduladores inocentes, amigos de las publicidades estruendosas, y atribuyéndole a un individuo la labor de toda una colectividad, menosprecian esfuerzos meritorios y arrancan invariablemente a la juventud el elogio a que tiene derecho y ponen al público y a los aprendices en criminal desorientación.

Sobre el movimiento actual de pintura que considero fundamental, los críticos de oficio han guardado hasta ahora un silencio absoluto.

¿A qué se debe?

...

En el cuadro siguiente, hago una disección por grupos de las personas que en México escriben sobre pintura.

Críticos que podemos llamar profesionales: inteligentes y de buena fe, pero que a causa de inercia han perdido el hilo del movimiento pictórico moderno y que, por lo mismo, no han vuelto a escribir:

Alfonso Cravioto, Alfonso Torres Chávez, César Margáin, Raziél Cabildo y Manuel Toussaint.

Escritores ilustres, de muy buena orientación lírica, que contribuyen a que se admiren las obras realmente buenas, pero no hace crítica útil:

José Juan Tablada, Alfonso Reyes, Antonio Caso, Jesús B. González y Pedro Enríquez Ureña

Los jóvenes que escriben sobre pintura:

Crítico pseudo-científico:

Renato Molina Enríquez. (Sería un buen crítico con más erudición y serenidad).

* Selección de textos de la *Antología de ensayos sobre el arte mexicano* compilada y anotada por John Charlot y Peter Morse.

Críticos inocentes:

Efraín Pérez Mendoza, Vera de Córdoba y Ortega.

Críticos exclamativos: los que admiran o desprecian por modalidad y que, por su prestigio literario, contribuyen a equivocar el gusto público. (Muchos de los reporteros y la gran mayoría de los jóvenes literatos, especialmente los llamados de vanguardia).

No incluí en el cuadro anterior al Dr. Atl. Su obra sobre las artes populares es el único libro importante de crítica sobre la materia que se ha escrito en México en los últimos tiempos.

¿Cómo tiene que ser la buena crítica de la pintura en México?

En primer lugar, desde el punto de vista que pudiéramos llamar histórico. (Sus aspectos sociales, sus relaciones con la tradición nacional y extranjera, sus finalidades plásticas y estéticas, etc. etc.) Siendo hasta hoy, como demostraré más adelante, las manifestaciones pictóricas de México, el reflejo natural de las de Europa, hay que conocer las relaciones exactas que existen entre una y otra pintura, no solamente sus aspectos históricos, sino muy especialmente en los actuales (asunto imposible para los que quieren ilustrarse en la materia documentándose en las revistas conservadoras, únicas que llegan a México y que a su vez no aceptan en sus columnas las manifestaciones revolucionarias, sino quince o veinte años después). La importancia del conocimiento perfecto de dichas influencias tiene por objeto evitar que un reflejo lógico, una influencia evidente sea tomada ingenuamente como realización o inventiva local, cosa que es muy frecuente entre nosotros.

En segundo lugar desde el punto de vista científico y manual. Hay que tener en cuenta, esencialmente, las relaciones de cada obra, con su utilidad final, por ejemplo: la pintura llamada de caballete debe tener medios, intenciones y aspectos opuestos a la de una pared. La pintura de un cuadro es absoluta; es decir, no tiene relación alguna con arquitectura o medio material determinado. La pintura mural es subordinada, es decir, tiene que ser complementaria de la arquitectura siguiendo las proporciones modulares de la misma.

Para escribir sobre ingeniería o medicina hay que ser del oficio. Para ser crítico de pintura, hay que ser pintor: conocer manualmente el oficio, poder especificar las posibilidades y límites de cada técnica y saber a fondo la ciencia de la pintura: los medios conocidos para proporcionar y organizar un cuadro, las relaciones lógicas de líneas y tonalidades, las reglas de perspectiva y modelado, y en general todo lo que en ella está sujeto a leyes inviolables.

En tercer lugar desde el punto de vista ideológico.

¿Hasta qué límite puede el crítico hablar de una obra en lo referente a su parte sentimental?

Hasta el límite que le marca el Pintor en su obra misma, es decir, si la finalidad de la obra es ideológica, psicológica o doctrinaria, el crítico debe indicar hasta qué grado el pintor ha llenado su objeto. Cuando se trata de una pintura sin las finalidades anteriormente indicadas, hablar sobre ellas es necedad!

¿Debe hacerse la crítica por las obras o por los hombres?

Debe hacerse por las obras? porque un mismo hombre puede crear obras desiguales y hasta incompatibles.

¿Cuál es la importancia palpable del movimiento actual de la pintura en México?

Su importancia capital reside en la suplantación de las malas influencias por las buenas y en la transformación del sistema individualista por la acción colectiva. El último movimiento pictórico de Europa volviendo a su gran tradición clásica (despedazada a fines del siglo pasado por el falsamente llamado arte moderno, en una multiplicidad de fórmulas individualistas-anárquicas) se ha reflejado en nuestro ambiente de una manera lógica y saludable, mostrándonos la fuente inmejorable de nuestra tradición nacional.

¿Puede llamarse revolución al último movimiento pictórico de México?

No sé cómo deba llamarse a la importación y aceptación bruscas de las más sanas y fuertes teorías pictóricas europeas dominantes, sin la evolución preliminar explicativa y los pasajes de transición.

¿Se ha producido en México, de la conquista a nuestros días, alguna transformación pictórica que no haya tenido por base el reflejo de algún movimiento europeo?

Toda la transformación pictórica de México, dentro de la etapa anteriormente señalada, ha tenido base inevitablemente europea y en cada momento ha producido excelentes escuelas; en el siglo XIX, por ejemplo, los admirables pintores Rebull, Velasco y Clausell, siguieron el movimiento europeo de Ingres, los paisajistas y los impresionistas, respectivamente.

¿Es posible evitar que dichas influencias extrañas transformen por lapsos nuestras escuelas en sus aspectos locales establecidos?

Es imposible evitarlo: las influencias de las civilizaciones preponderantes tienen fuerza de expansión universal inevitable; cuando los pueblos influenciados en sus aportaciones locales, mezcladas a las extrañas, producen momentos pictóricos superiores, tienen a su vez fuerza expansiva universal. Estos cambios de jerarquías de un continente o de un país a otro han tenido siempre lugar de una manera cosmogónica superior a la voluntad de los hombres que la cultivan y jamás de una manera preconcebida y artificial.

Creo que la pintura moderna mexicana comienza a germinar en aportaciones fundamentales, su primer paso hacia el colectivismo en las producciones plásticas, se manifiesta primordialmente por tres tendencias grupales: los tradicionalistas, los nacionalistas y los retardatarios pseudo-modernos, tendencias que clasificaré en mi próximo artículo y para cuya mejor comprensión, a continuación presento una disección histórica del momento pictórico próximo pasado, y del principio y del momento actual:

1. Pintores con malas y envejecidas influencias extranjeras, sin contribución estética local y que marcan el último movimiento de la pintura en México antes del actual.

Ramos Martínez y sus discípulos. Influencias: francesas.

Télez Toledo. Influencias: españolas.

Saturnino Herrán. Influencias: anglo-españolas.

Roberto Montenegro. Influencias: anglo-españolas.

2. Pintores con grandes contribuciones estéticas locales precursores del movimiento actual.

Joaquín Clausell (impresionistas)

José Clemente Orozco (este pintor se renueva y trabaja actualmente de acuerdo con las nuevas tendencias).

Cano (en su primera época).

Martínez Pintao (escultor español de tradición colonial mexicana muy importante).

Arte popular en general (Posada, Panduro, etc., etc.)

3. Pintores con influencias extranjeras (de corcografía modernas, especialmente rusas y norteamericanas), que buscan las características mexicanas en el lado pintoresco del arte popular y de las particularidades regionales. (Alfarerías, retablos, etc., etc.).

Adolfo Best Maugard y sus discípulos profesores de las escuelas primarias y normales.

Manuel Rodríguez Lozano, Abraham Angel, Nahui Olin, Centurión, Dr. Atl, Carlos Mérida, Montenegro (en su penúltima época), Tamayo Ledesma y Rosario Cabrera.

4. Pintores importadores de los últimos movimientos europeos y por ende de la buena tradición.

Diego M. Rivera. (Pintor ya formado, cuya larga obra ha sido siempre muy importante, culminando con la decoración del Anfiteatro de la Preparatoria de una manera trascen-

dental.)

David Alfaro Siqueiros. (Pintor joven que realiza inteligentemente la decoración del colegio chico de la Preparatoria.)

Juan Charlot. (Pintor joven, mexicano de origen, cuya obra de la Preparatoria ocupa un lugar importante en la pintura actual.)

5. Pintores de la última generación, que han recibido la nueva y mejor tradición occidental, de contribución estética local muy visible y que forma, con los inmediatos anteriores, el grupo cuyo principio fundamental radica en el estudio de la antigüedad y en la observación documental del arte popular.

Fermín Revueltas y Ramón Alva (que han realizado una decoración de muy grande importancia en la Escuela N. Preparatoria).

Javier Guerrero, Amado de la Cueva y Ignacio Asúnsolo.

La importancia de las aportaciones individuales dentro de estos grupos, las especificaré ampliamente en mi próximo artículo.

"El movimiento actual de la pintura en México", cuatro artículos escritos conjuntamente por David Alfaro Siqueiros y Jean Charlot bajo el seudónimo de "Ing. Juan Hernández Araujo", aparecieron en *El Demócrata* [ciudad de México]: parte primera, 11 de Julio de 1923; parte segunda, 19 de Julio de 1923, página 3; parte tercera, 26 de Julio de 1923, página 3; parte cuatro, 2 de Agosto de 1923, página 3. Una quinta colaboración de Araujo, el 29 de Julio de 1923, consistió solamente en cuadros y encabezados. Estos textos no habían sido publicados desde 1923, sin embargo, hay fragmentos de ellos en *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*.

"Las pinturas de la Escuela Nacional Preparatoria"

Non intrabit eunuchus, attritis vel amputatis testiculis et abscisso veretro Ecclesiam Domini.

Deut. XXIII, I.

Las pinturas de J. C. Orozco y D.A. Siqueiros pinturas en curso de ejecución actualmente, han sido lapidadas y mutiladas por un grupo de estudiantes de la Preparatoria. Los periódicos han presentado el asunto en un tono de guasa y la pata del burro al león agonizante fue dada copiosamente por un joven poeta (Salvador Novo en *El Universal Ilustrado*), el cual, como joven y como poeta, hubiera podido emplear su talento en más generosas actividades. El incidente ya está clasificado; pero de él se pueden sacar, con provecho, algunas deducciones.

Este grupo, compuesto sin duda de semieducados y de estudiantes refractarios al estudio, ha actuado, según su lógica propia, como debía actuar; como lo hicieron antes de él otros grupos en contra de otras obras de arte.

Es que la pintura, si como técnica puede ser asimilada a otros oficios manuales (plomaría, carpintería, etcétera) en sus resultados se aleja de ellos infinitamente.

Ninguno puede poner en duda la utilidad de una canalización sólida, de un mueble confortable; todos se dan cuenta de su utilidad práctica y el que los ejecuta tiene derecho (hablando sin ironía ninguna) al respeto de los otros, porque contribuye a su bienestar. Además, unas leyes bien definidas de oferta y demanda hacen de la existencia de tales profesiones la cosa más explicable del mundo.

Pero en pintura es otra cosa, excepción hecha de los malos pintores: éstos, en efecto, trabajan comercialmente, según la demanda. Para llenar el alma de las gentes "poéticas" harán unos cuadros representando flores de matices deliciosos, y para las gentes menos

poéticas, según lo pedido, unos "baños turcos" con sabrosos desnudos y escenas fascinantes (el estómago ordena). Tales cuadros tienen el mismo origen que los "graffiti" decorando los W.C. de nuestras escuelas y hasta de nuestras secretarías, y, por lo mismo, siempre tendrán éxito con la gente ordenada y de buen gusto. Aquí, como en el caso del carpintero o del plomero, todo es explicable por las mismas leyes de oferta y demanda, lógico, aceptable.

Pero llegando a la pintura no comercial, ésta que creada con toda rectitud de intención se desarrolla, antes de que llegara a la luz, en la mente del pintor, según unas leyes tan misteriosas y dolorosas como las que preceden el nacimiento del hombre mismo, nos encontramos frente a lo desconocido.

Es cierto que la pintura completa puede y debe representar una idea, ser portavoz de un concepto, como lo es un libro. Pero la experiencia enseña que si tal obra es odiada por el público, no será jamás por la idea que representa, sino precisamente porque es buena pintura.

Es que su fuerza estética, creando un canon nuevo de belleza, desorienta la rutina y la pereza que adhieren por costumbre y fuerza de inercia a los canones de belleza ya conocidos, clasificados, momificados. Y si, para colmo de desdicha, tal obra no tiene detalle que pueda satisfacer la animalidad de los espectadores, ésta será considerada como insulto a la bajeza de estos individuos por su sola superioridad.

Siendo una creación, los incapaces de crear se indignan viéndola, por el simple hecho de que los eunucos odian la fecundidad de los viriles.

Además, no se puede explicar, como en el caso de la mercancía, por el deseo de lucro. El pintor, si algunas veces recibe salario, otras veces trabaja sin él.

Tampoco corresponde a una de las necesidades (comer, dormir, gozar) catalogadas por los que saben que sólo de pan vive el hombre.

Bajo ese título pertenece a las obras espirituales, y debe ser envuelta en el mismo desprecio que estas otras virtudes antisociales de humildad y de pobreza, por ejemplo, que conducen los que las toman en serio hasta la ignominia siempre, y muchas veces hasta la muerte.

Para ilustrar lo antedicho, citaremos unos hechos, si no iguales, sí semejantes, tomados de diversas épocas y civilizaciones:

La estatua ecuestre de Leonardo da Vinci, despedazada por mercenarios borrachos que la tomaron como blanco.

Miguel Ángel, echado fuera del Vaticano por un palafrenero, insultado por Aretino en nombre de la moral ultrajada, según él, por el Juicio Final de la Sixtina.

Rembrandt, anciano ya, obligado por la necesidad a grabar ilustraciones de las cuales los editores le rehusaban el pago.

Gauguin, que se envenenó y se arrastró hasta las montañas para que las hormigas devoraran el cuerpo.

Los frescos de Orozco, apedreados por la *élite* social futura del país, no son sino unos ejemplos tomados entre mil de esta ley: Siempre luchará (sin otra razón que la de su perversión) el mediocre contra el superior, ya que éste, en su desdén o repugnancia, rehúsa defenderse, quedando así como una fácil víctima de las coces de sus enemigos.

Se ve entonces con qué lógica superior, si no moral, actuó el grupo de estudiantes de que nos ocupamos. Si una cosa podría extrañar en esto, es solamente que no lo hayan hecho antes.

La obra destruida es importante, en particular y muy especialmente el admirable *San Francisco ayudando a los pobres*, del cual, yo creo, ningún hombre de buena fe puede negar la belleza.

¿Qué iba a hacer la autoridad? Lo que hizo: suspender la obra, castigando a los pintores por haber pretendido crear belleza para unos individuos que no saben qué hacer con ella. Se puede suponer que dentro de un porvenir próximo esas bellas cosas, *únicas en el mundo en el actual periodo de arte*, serán recubiertas con cal blanca, símbolo de la falsa

inocencia de esos malos jueces, los cuales, si se dignasen leer este artículo (que no está escrito para ellos) se reírían de él sin entenderlo, tan seguros que están de vivir sus vidas hasta la muerte rodeados de sus hijos y de sus fotografías de familia que reflejan y multiplican en el tiempo y en el espacio, para mayor satisfacción de sus abdómenes sentimentalistas, la efigie misma de sus vidas vanas y de su inmortal mediocridad.

"Las pinturas de la E.N.P.", publicado en *Eureka* [México], Agosto de 1924, p. 5. Este artículo fue escrito como respuesta a un ataque del poeta Salvador Novo, publicado in *El Universal Ilustrado*, Julio 3, 1924. Según el diario de Charlot, el presente artículo fue terminado el 21 de Julio de 1924, cuando la controversia era todavía fuerte. (Véase *The Mexican Mural Renaissance*, capítulo 22). Reimpreso en José Clemente Orozco, *el Artista en Nueva York...*, pp. 145-149. La traducción al inglés hecha por Charlot en *Art from the Mayans to Disney*, pp. 71-75, en *The Mexican Mural Renaissance*, pp. 291-292, y en *An Artist on Art*, vol. 2, pp. 193-197.

"Un Precursor del Movimiento de Arte Mexicano: El Grabador Posada"

En México, país plástico por excelencia, las montañas, las pirámides, los jacales, los utensilios de uso diario, todo, hasta los vestidos de nobles pliegues y los juguetes familiares, son de una belleza tan sólida como la de las más clásicas civilizaciones. Transportados a este ambiente muchos valores extranjeros se desbaratan y se vuelven negativos o ridículos, como ha sucedido con las modas "tutankhamen" y la mayoría de la obra de los modernos pintores parisienses; en tanto, los valores indigentes, si es verdad que pasan inadvertidos en el medio, puestos aparte, considerados en sí, se reconocen como admirables.

La obra del grabador Guadalupe Posada lo comprueba. El, a través de dos mil láminas, casi todas ilustraciones de corridos de la casa Vanegas Arroyo, creó el grabado genuinamente mexicano, y lo creó con rasgos tan fuertes, tan raciales que puede parangonarse con el sentimiento estético de lo gótico o lo bizantino, pongamos por caso. Por eso mismo, por su alcance universal de obra no subjetiva, se quedó obra anónima.

Nada hay tan sencillo como la vida de Posada; fue la suya la del artesano incapaz de considerar independiente su arte y su profesión, libre de las pretensiones de quienes "no hacen arte por tener la necesidad de ganar el pan". Sin embargo, tenía el admirable artífice una idea justa de su valor: en lugar prominente de su pequeño taller, situado muy cerca de la Academia de San Carlos, tenía Posada una reproducción del *Juicio Final* de Miguel Angel; reproche incisivo al supuesto dibujo exacto de la enseñanza académica, él que tan bien sabía, como el Maestro italiano, que la belleza no proviene sino de las mil imponderables deformaciones que las leyes plásticas a través del temperamento del artista imponen al modelo.

Trabajó en madera y en zinc, tallando directamente con el buril después de trazar un ligero croquis sobre la misma materia. Más tarde, inventó la zincografía, lo cual le permitía trazar a pluma su composición, transformando el dibujo en cliché con un baño de ácido. Cualquiera que fuera la técnica empleada por él nunca le sirvió de pretexto para hacer virtuosidades vanas, siendo la expresión directa su única preocupación: recreaba plásticamente su emoción desnudando la cosa vista de sus muchas envolturas y logrando con ello un dibujo tan vital que late como un corazón en pecho abierto; justísima comparación si tenemos en cuenta los asuntos que trataba predilectamente: dramas tremendos, tragedias escalofriantes. Con semejantes temas se necesita ser un gran artista para no caer en lo pintoresco: refugio de los incapaces que no pueden emocionar por la manera de tratar sino por la literatura del asunto. Y a pesar de ello, Posada se supo realizar.

Juzgándolo superficialmente, algunos lo consideran como el caricaturista de las clases pobres, olvidando sin duda que el espectáculo plástico de la humanidad es de caricatura aparente: ¡Pero qué subsuelo de emoción! ¿Quién se atrevería a reírse de los makimomos de esos grandes asiáticos que se llamaron Sesshou, Lian-Kai? ¿O de los darwinismos de esos grandes occidentales, Goya y Daumier? Obsérvese el grabado que ilustra estas líneas y en el cual Posada encamina una familia de peregrinos; debajo de su transparente ironía se fermenta, expresado no sentimentalmente sino plásticamente, un drama atroz.

Para la gente sencilla, la obra de Posada es bella, y para los críticos acostumbrados al análisis, está llena de revoluciones. Como los primitivos italianos, exterioriza el valor del personaje por su proporción, sin apego a las leyes de la perspectiva, como lo hace en el grabado de la entrada de Madero a México, en el cual el Presidente es más grande que el público, que lo aclama, y el público, a su vez, es más grande que los cocheros, quienes no tienen en el tema, más que una función mecánica. Los métodos expresionistas de representación espiritual que hoy emplea Marc Chagall, resuelven su problema en el grabado *La muerte de un General*: éste yace en su lecho mortuario, pero en lugar del cuerpo, el grabador ha utilizado incisivamente los atributos de la labor patriótica del muerto. La cortina de la alcoba se transforma en una hilera de personajes que siguen un féretro en el cual descansa nuestro personaje del primer término, y los caballos que tiran la carroza van perdiéndose en el muro en forma de una visión.

Inventa también Posada, y lo aplica en numerosos grabados, lo que los norteamericanos han dado en llamar "dynamic simetry" como será fácil observar en el grabado titulado *La Oración de las Muchachas que piden Marido*. Posada supo escapar en él, de la simetría geométrica por desplazamiento del centro, colocando una señorona intelectual y gorda, y por la introducción, a la izquierda, de un personaje contrastante, la "mocha", casi resignada a amar solamente a Dios por falta de hombre.

Si hay mucho que aprender estudiando críticamente la labor de Posada, cuán importante sería su conocimiento basándolo únicamente en el análisis: como la gente sencilla hay que unirse a él en espíritu y admirar la nobleza que supo descubrir en las vidas humildes. Vidas muy cerca de las criaturas espirituales que nos rodean y que desconocemos, vidas que no han perdido el sentido de lo sobrenatural: tales las vemos en sus grabados, ¡Con qué serenidad asisten a la aparición o reciben la curación milagrosa!

Otro elemento esencial de la vida indígena se encuentra en Posada: el amor a la tragedia, a la sangre y a la muerte, no por crueldad sino porque las razas fuertes no se pueden nutrir sino de emociones fuertes. *El Hombre que se Come a sus propios Hijos*, *La Mujer que echa plomo fundido en el oído de su esposo que duerme*, *El Niño que nació con Cabeza de Puerco*, son títulos que dan idea de los grabados, títulos risibles para la gente bien que se extasía con el incesto de Oedipus, con el hambre de Ugolino, con las *Witches* de Shakespeare o el Quasimodo de Hugo.

Los que hablan de hacer surgir un arte nacionalista fundamentado en el arte popular e imitan sarapes de Saltillo, jarros engrecados y jícaras de Rataplán, olvidanse de que para pintar y esculpir, hay que estudiar pintura y escultura, no decoración aplicada. Si lo hicieran así, reconocerían que México es una tierra esencialmente plástica, trágica y sobrenatural que, después de todo y a pesar de todo, ni los ballets rusos, ni el jarabe Tapatío, ni el Marqués de Guadalupe, son las más legítimas manifestaciones de un arte indo-americano.

"Un precursor del movimiento del arte moderno: el grabador Posada". 1925. Publicado en *Revista de Revistas*, núm. 25, 30 de Agosto de 1925, reimprimido en José Clemente Orozco, *el Artista en Nueva York...*, pp. 150-154. La traducción al inglés hecha por Charlot se publicó en *Art from the Mayans to Disney*, pp. 85-93. Al principio, Charlot y otros escribieron el nombre del artista como "Posada".

"Cien grabados en madera por José Guadalupe Posada"

Artistas de la generación de Orozco y de Rivera en la pintura, y de la de Méndez y de Zalce en el grabado, reconocen gustosos cual es la deuda que han contraído con José Guadalupe Posada, el primer grabador popular. Aunque en verdad él nunca ambicionó el título de Maestro, Posada tan grande como fue humilde, funciona en la historia del arte Mexicano como el delgado cuello de un reloj de arena, adonde el pasado se metamorfosea grano por grano en el futuro. A través de la obra gráfica de Posada, una tradición tan rica como antigua tuvo que embutirse, para fecundar en su turno las formas contemporáneas del arte nacional.

Por los mil ocho cientos noventa y cuatro, el artista, (o más bien el artesano), tenía su estudio, (o más bien su taller), dentro de una cochera de la calle de Santa Inés. Gordo, trigüeño, con escaso pelo blanco, vestía una blusa gris o un delantal de cuero. Posada trabajaba a plena vista de los transeúntes, criadas de regreso del mercado, descansando del peso de sus canastas llenas, escolares sin prisa por llegar a la cercana primaria, estudiantes de la vecina Academia de San Carlos, hartos de enfrentarse a los vaciados de la escuela.

Aunque casi toda su obra data del reinado de Don Porfirio, Posada necesitaba del consumo de la Revolución para lograr la plena justificación de sus asuntos y de su estilo. La contienda civil sopló un magno sentido contemporáneo en las escenas de rebelión que el profeta había delineado anticipadamente al filo de su buril demostraciones anti-reeleccionistas frente a las cargas de la policía montada, contestando con plebeyos, puñetazos, pedradas y ladrillazos, los caballazos, cintarazos, y sablazos federales, los primeros sublevados, vistiendo calzoncillos y sombreros anchos, marchando al patíbulo entre líneas de flamantes rurales a caballo, o bien ya colgados para escarmiento de quien pasara por años, los asuntos preferidos de Posada casi no pasaron de ser líneas y sombras entintadas en papel, hasta el momento en que, iluminado por la llamarada de la Revolución, el drama pasó del dibujo a las dinámicas dimensiones de la vida real. Cual monstruosa Galatea, el ilusorio bulto plástico se torno humano de verdad. El blanco y negro adquirió colores, el silencioso mundo de las artes gráficas resonó de disonancias sugestivas: Las pistolas inermes, de súbito dispararon, las cadenas y machetes crujieron, personajes, que antes no eran más que siluetas, gritaron y suspiraron. Brazos erguidos para esforzar el balance de una composición o los requisitos de la simetría, dejaron volar la piedra amasada en su puño, impactaron su odio en el adversario. Este era dócil tarjeta, vistiendo el uniforme algo ridículo que Don Guadalupe había ideado por él: Como en los corridos, el "rico envidioso" lucía chaqueta, sombrero bombín, cuello de celuloide, bigote encerado y cadena de oro, subrayando el insolente ecuador del esférico chaleco.

La obra de Posada se divide fácilmente en tres periodos coincidentes con los tres distintos medios que el artista favoreció en sucesión, litografía, grabado en hueco, al buril sobre metal tipográfico, y grabado en relieve, al ácido y sobre zinc. La blandura del lápiz litográfico determina la calidad de su manera juvenil, donde los provincialismos nativos revisten una delicada precisión, al describir cabezones de cuerpos diminutos y ahilados, al estilo de los caricaturistas franceses de 1860. La delicadez de los medios tonos no permite anticipar los bruscos contrastes típicos de la futura madurez del artista. Un crítico ignorante de la verdadera relación entre los dos periodos, pudiera exclamar que las obras de la primera manera constituyen, en su elaboración, un obvio progreso sobre las crudezas de la segunda manera. Es verdad que ciclos estilísticos deberían desarrollarse de lo simple a lo complejo, de lo primitivo a lo barroco, y conviene pedirle perdón a la diosa encargada de reglamentar el ecuánime curso de las historias de arte, por haber ordenado a Posada su evolución al revés, des la complejidad hacia una simplicidad suprema, por consciente.

Posada grabó casi todos los bloques de su segunda manera en la Capital, recibiendo por su trabajo sueldo de Don Antonio Vanegas Arroyo. El hijo de Don Antonio, Don Blas, recuerda que era un sueldo igual al de un general, es decir por el entonces unos noventa pesos mensuales. Entretanto, y es un hecho de probable significación en su recorrido hacia lo arcaico, Don Lupe había sufrido mucho. La Sra. Vda. de Don Antonio (la cual me llamaba con cariño bien recíproco "El Francesito"), me contaba cómo en las inundaciones de León de 1887, familiares del artista se habían ahogado, arrastrados por las aguas espumantes delante de sus ojos, implorando: "¡Sálvanos, Don Lupe!", hasta hundirse.

No se puede pasar por alto el papel que tuvo Don Antonio (y los requisitos de su casa editorial) en la transformación del estilo del artista. Posada tuvo que forjarse un idioma de una elocuencia especialmente devisada para interesar a las incontables almas humildes que los opúsculos de Vanegas Arroyo constataban en el tianguis o en la feria. La ilustración debía sumar el asunto en términos lo bastante depurados e intensos para la edificación de ojos todavía más adeptados a descifrar pictógramas al estilo pre-Hispánico que las letras del alfabeto. Píadosas, horrorosas o cómicas anécdotas, pasquines a propósito del amor, de la muerte o de la guerra, recetas de cocina o de brujería, libretos de pastorelas, o misterios al estilo medioeval, y con ellos el arte de Posada, llegaron hasta los más recónditos rincones de la República en la canasta del mercero o el talego del peregrino.

También la ciudad disfrutaba de su cuota literaria. "La Gaceta Callejera" proveía noticias tan frescas como lo permitían tipos arreglados a mano, y un reportaje pictórico burileado a mano en metal. La competición mecanizada de los grandes diarios obligaba a Posada a simplificaciones algo cónicas. Un solo grabado ilustra cada sucesivo "Espeluznante Incendio", con nada más refrescar algún detalle para apegar el vetusto diseño a la verdad del día. Otro bloque, casi aplanado por el repetido uso, representa a una muchedumbre enfurecida, protestando públicamente por medio de carteles y estandartes —dejados en blanco para llenarlos con cualesquiera lemas, conservadores o revolucionarios, católicos o anticlericales, que pudieran ponerlo al día.

Cada año, para la fiesta de los Muertos, cuando niñitos afilan sus dientecitos sobre calaveras de azúcar, las prensas de Vanegas Arroyo celebraban con sus propias calaveras de papel. Bien sabía Posada conjurar los esqueletos de políticos con sombreros de alta copa y gruesos anteojos, símbolo y ornamento de los científicos; huesos de dictadores cuyas costillas se curvan bajo el peso metálico de sus gloriosas medallas; momias de coquetas, escondiendo sus calvas debajo de las funerales flores artificiales de sombreros *chic!*

Típica de ésta su segunda manera, la línea surcada al buril, en metal las más veces, y excepcionalmente en madera, adquiere una musculación que nunca tuvo la línea litográfica. Tales factores, la improvisación en un medio difícil, el cuidado de hablar con suma claridad para un especial público, comunican a esta parte de la obra de Posada un sabor disque primitivo, lo cual le valió una acogida entusiasta, aunque efímera, de parte de ciertos sofisticados parisienses.

La tercera y última manera del artista coincide con el descubrimiento que hizo Posada de un medio fácil, para competir ventajosamente con el fotograbado, cuya mecánica precisión y rapidez amenazaban su arte. El grabado al ácido en relieve, consiste en dibujar sobre zinc con una tinta especial, ahuecando los blancos en un baño de ácido. El otro único artista que se hizo famoso en el medio, es el gran inglés William Blake, el cual, por razones económicas muy semejantes a las de Posada, descubrió el grabado en relieve por que él se empeñaba en publicar libros de poemas, a pesar de no tener lo bastante para pagar un editor.

En este medio, en vez de entintar *intaglio*, el metal se entinta con rollo, como si fuera grabado al buril. Pero en contraste con la línea blanca sobre negro típica de tal manera, el resultado es una línea negra sobre blanco. En ésta, su última manera, Posada celebra

con una complejidad de caligrafías y arabescas su liberación del minucioso trabajo al buril. Despojados del "primitivismo" y novedad de sus predecesores, estos últimos grabados están pasados por alto por quienes quieren ver en Posada una versión mexicana del buen aduanero francés, Henri Rousseau.

Sin haberlo nunca leído, Posada fue el más grande ilustrador de los plebeyos poemas del poeta medieval, Francois Villon. Concluido su trabajo y su obra, cuando el artista dejó para siempre los útiles de su profesión, consciente de haber encantado, horrorizado y edificado a miles de seres, nos imaginamos que no le fue del todo amarga la visita que le hizo un personaje tantas veces delineado por él, aunque nunca visto su favorito modelo, la Muerte.

Lo más raro y exquisito de la obra de Posada son los grabados en madera, una técnica reservada para viñetas chicas o para retratar amigos, o traducir del natural alguna actitud o tipo curioso. Este álbum contiene pruebas sacadas de las maderas originales que quedan ahora en poder de la dinastía de Vanegas Arroyo. Menos teatrales que los más conocidos grabados en metal, más sencillas de asunto y simples de ideología, tales obras hacen resaltar con más claridad que la más ambiciosa parte de su obra, la maestría de un artista cuyo intenso interés en lo humano nunca fue en conflicto con un interés también intenso en las abstractas e innumerables combinaciones que sabiamente supo combinar sobre el ilustre tema del blanco y negro.

Cien grabados en madera por José Guadalupe Posada, 1945. Publicado como prólogo a un folio de grabados en madera por Posada, Arsacio Vanegas Arroyo, México, 1945, y Colorado Springs, 1947. La traducción al inglés hecha por Charlot se publicó en el mismo folio.

EL PINTOR
CONVERTIDO EN ARQUEÓLOGO:
Jean Charlot en Chichén Itzá
Dr. Donald Mc Vicker

EL PINTOR CONVERTIDO EN ARQUEÓLOGO: Jean Charlot en Chichén Itzá

Dr. Donald Mc Vicker



Juguetes prehispánicos.

En 1971, Jean Charlot recordó cuando el Dr. Sylvanus Griswold Morley vino a México a trabajar en las ruinas de Chichén Itzá. Morley trajo con él un equipo completo y un contrato de diez años entre el gobierno mexicano y la Institución Carnegie de Washington, D.C. "La única cosa que le faltaba era un diseñador para registrar las imágenes mayas. Yo conseguí el trabajo" (Morse 1976:46). Como artista en el equipo arqueológico, debía copiar bajos relieves y superficies pintadas conforme eran descubiertas por los excavadores. Entonces comenzó la aventura para el "pintor convertido en arqueólogo", la que duraría de 1926 a 1929, y afectaría profundamente su vida y arte.

El Charlot franco-mexicano parecía destinado a que gran parte de su vida adulta fuese influenciada por las civilizaciones antiguas de México. En *El renacimiento del Mural Mexicano* (Charlot 1963:9-10) describe su crecimiento en París, y cómo sus "cascabeles y abecedarios" fueron los ídolos y manuscritos mexicanos de la colección de su tío abuelo Eugene Goupil. También recuerda que ellos fueron sus "ABC del arte moderno". Sus formas y volúmenes lo prepararon para aceptar el cubismo radical que iba a dominar la escena del arte francés.

El joven Charlot estuvo tan ensimismado con cosas prehispánicas, que a los 13 años escribió a la Biblioteca Nacional pidiendo permiso para ver y copiar códices que habían sido donados por su tío abuelo Eugene Goupil. Aunque apenas podía ver por sobre la cubierta del escritorio cuando llegó a la biblioteca, impresionó tanto al bibliotecario, que fue admitido (Morse 1976:VIII; Charlot 1963:179).

La influencia del México antiguo en el impresionable joven no se detuvo con Eugene Goupil. Desiré Charnay, un arqueólogo francés conocido internacionalmente, explorador y fotógrafo de las ciudades antiguas de México fue buen amigo y vecino de su abuelo. Charnay re-actuó sus aventuras en la selva para el joven Charlot, le mostró sus fotos y además le dio su primer artefacto prehispánico (Charlot 1963:179).

Después de la escuela de arte en París, Charlot sirvió en el ejército francés durante la Primera Guerra Mundial, y luego regresó al círculo del arte de París. En 1920, en una exposición de artes litúrgicas llevada a cabo en el Louvre, mostró dibujos a escala de las decoraciones murales de una iglesia. Como Charlot recordó (1963:178), un revisor comentó que "este artista merece ser conocido como pintor de fresco...". Poco sabía el revisor lo bien que había predicho el futuro.

Desafortunadamente, la comisión para el mural propuesto nunca se materializó, y Charlot se encontró a sí mismo como artista sin un muro. París le pareció vano después de su "fiasco mural", y con su padre muerto y su hermana casada, Charlot y su madre decidieron ir a México. Desembarcaron en Veracruz en enero de 1921 y viajaron a la ciudad de México, donde fueron recibidos por Ramos Martínez, director de la Academia de San Carlos. En poco más de un año, Charlot sería finalmente embarcado en su primer proyecto mural.

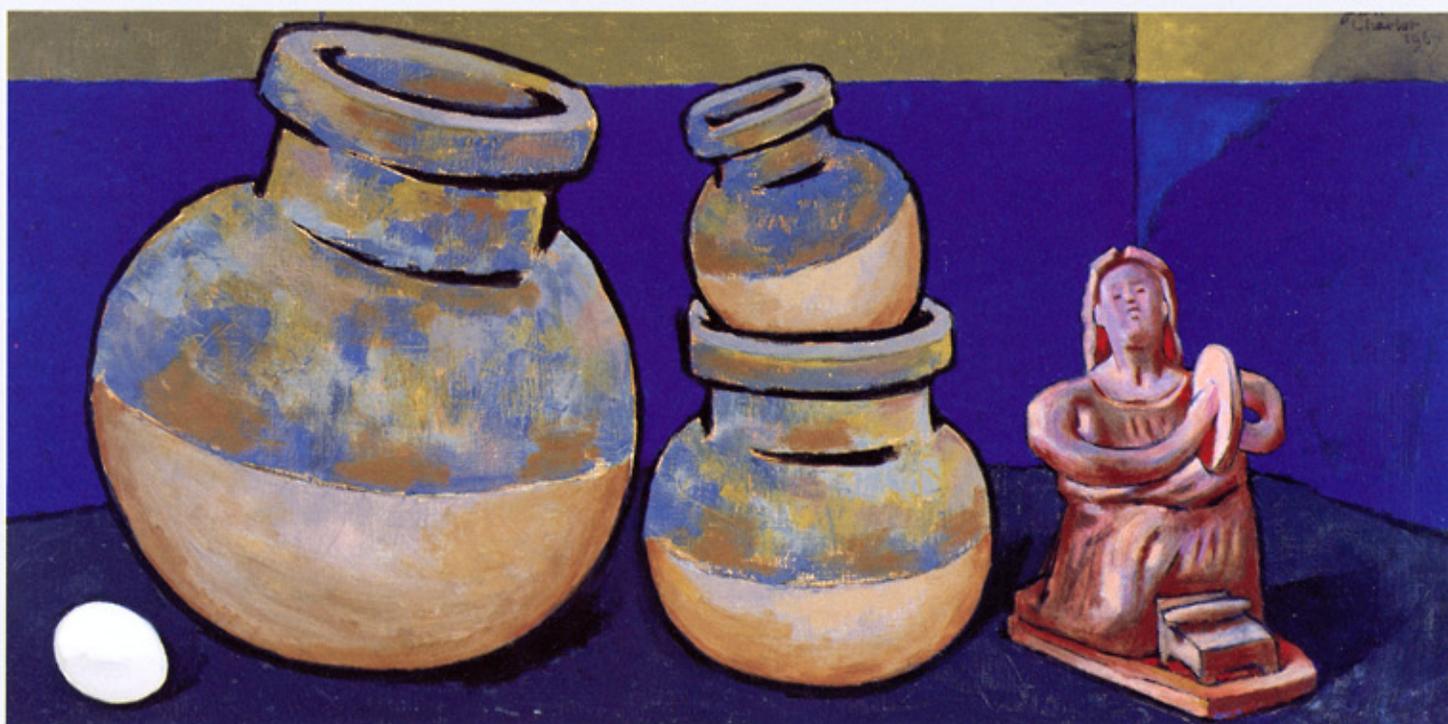
Al principio, Charlot ayudó a Diego Rivera. Fue de Rivera de quien debe haber recibido su primer contacto de testigo como Chichén Itzá y sus impresionantes murales. Vasconcelos, el recién nombrado Secretario de Educación Pública, llevó a Rivera a



Jean Charlot trabajando en Chichén Itzá durante la sesión arqueológica de 1926.

Yucatán a fines de noviembre de 1921. Charlot (1963:134) registra que Rivera "se paró impresionado dentro de la preciosa cámara interior del Templo de los Tigres, y aún radiante con frescos del siglo doce", escenas de batalla que el mismo Charlot trazaría cuidadosamente antes de que la década terminara. Después Charlot (1963:4) consideraría el papel que jugó "esta pieza de batalla" durante el período formativo del movimiento del mural moderno.

Como pintor joven en México, Charlot fue absorbido en la *mexicanidad* - la búsqueda de denominadores espirituales y estéticas comunes que establecerían una tradición estética racial (Charlot 1972:3). Charlot, como Rivera, Siqueiros y Tamayo, usó el *indigenismo* ("indianismo") como un tema mayor en sus trabajos artísticos. Rivera fue aún mas lejos, como para ver ecos de los murales de Chichén Itzá en arte folclórico de *retablos* religiosos. Como recuerda José Clemente Orozco (1962:87), Charlot "acostumbraba ir junto con nosotros al Museo de Arqueología, donde las grandes esculturas aztecas están a la vista. Lo impresionaron profundamente y hablaríamos por horas de ese arte tremendo, que baja a nosotros y nos sobrepasa, llegando hasta el futuro. El arte precortesiano lo influenció a un grado tal, que su pintura esta aún saturada con él".



Naturaleza muerta con estatua



Terracota tarasca.

No fue simplemente que el arte prehispánico influenciara a Charlot. Sus tempranas experiencias en París, el cubismo y el *indigenismo* en México abrieron sus ojos a una nueva estética. No es tanto que los "cubistas" fueron inspirados por las formas de bloque y superficies planas del arte azteca, sino que ellos estaban predispuestos para ver las cualidades estéticas de esculturas antiguas de piedra (Charlot 1972:35). Una vez abiertos a la valoración de estas obras de arte monumentales, los muralistas fueron posteriormente atraídos por (y ávidamente coleccionaron) esculturas de barro mas pequeñas, particularmente de los estados de Colima, Jalisco y Nayarit. De hecho, refiriéndose a su impreso de 1934, "Coiffure: Idolos", Charlot (Morse 1976:139 [No. 234] da todo el crédito a la "gran terracota tarasca", que no sólo servía como modelo para la impresión, sino también fue "una de las cosas que realmente me formaron".

Para algunos observadores, los muralistas se enamoraron demasiado de sus modelos prehispánicos. Cuando Charlot dejó México, esta reputación lo siguió a los Estados Unidos. Charlot (Morse 1976:123) relata una anécdota de sus días en Los Angeles, cuando trabajaba con el impresor Kistler. Aparentemente, Kistler esperaba que él trajera una antigüedad maya para copiar, y cuando no lo hizo, Kistler ganó confianza en él como artista.

Con los antecedentes de Charlot, y su apego a la *mexicanidad* y el *indigenismo*, una oferta para ser parte de la recuperación científica de la antigua civilización maya debe haber resultado irresistible.



Coiffure, Idolos,



Jean Charlot y Lynton R. Kistler,
Los Angeles, California, 1950.



Templo de los Guerreros I. ca. 1934.
Templo de los Guerreros II. ca. 1934.

Sylvanus G. Morley había estado esperando ansiosamente por más de una década obtener una concesión para cavar en Chichén Itzá. Finalmente, en 1923, la concesión fue firmada y respaldada por la riqueza y prestigio de la Institución Carnegie de Washington, y él reunió a su equipo. Para el invierno de 1924, Morley y su director de campo, Earl H. Morris, empezaron la investigación y excavación preliminar. Decidieron probar un área al borde del noreste de la gran plaza, donde largas líneas de columnas de piedra aparecieron sobre la superficie. La excavación subsecuente reveló un gran patio rodeado por "mil columnas" flanqueadas por colinas de templo y pirámides.

En enero de 1925, la expedición de la Institución Carnegie regresó con toda su fuerza para la primera de cuatro temporadas completas de excavación y reconstrucción intensiva. Su objetivo era un montículo enorme con una cresta de árbol adyacente a la esquina noroeste del patio de las mil columnas. Cuando las excavaciones y restauraciones se completaron, el "Templo de los Guerreros" aparecería con toda su gloria anterior.

Cuando Jean Charlot llegó para empezar sus copias de las multitudinarias columnas esculpidas que rodeaban el Templo de los Guerreros, encontró a Ann Axtell Morris, esposa del director del proyecto. Aunque la Sra. Morris carecía de estudios formales de arte, excepto por algún entrenamiento en el punto por el copista Joseph Lindon Smith, había sido elegida como artista del equipo. De hecho, consideraba su falta de escolaridad como una ventaja; sin ninguna técnica establecida o nociones preconcebidas, se convirtió en "pintora maya" (A. Morris 1931:171).

Aunque Charlot fue callado en su relación en el campo con Ann Morris, ella no fue reticente. Cuando él escogió ayudarla con el primer mural del Templo de los Guerreros que estaba siendo armado a partir de bloques caídos, empezaron una relación que llevó a batalla tras batalla. Ann Morris (1931:174) describe a Jean Charlot como su "enemigo favorito", pero al mismo tiempo reconoce una deuda de gratitud hacia él.

Aunque disputaron sobre cómo debían ser unidas las piedras del área 31, pronto descubrieron que si Charlot compartía su conocimiento de la variación de ropaje en las columnas esculpidas con el conocimiento de variación de ropaje de Ann Morris en el mural emergente podrían aprender algo acerca de la sociedad maya antigua; juntos fueron capaces

Equipo de investigadores, arqueólogos y artistas que formaron parte de la Expedición Arqueológica dirigida por el Dr. Sylvanus G. Morley, 1925.





Bocetos sobre el trabajo arqueológico.



Albañiles mayas.

de identificar figuras comunes que correspondían a las diversas ocupaciones y clases sociales. Aunque este esfuerzo podía ser frustrante y llevar a nuevas tensiones. Ann Morris relata (1931:1895) que una vez le preguntó dulcemente a su acosado colaborador, "Jean, ¿qué dirías si te mostrara una figura con una cabeza de un dios muerto, una manga de defensa acojinada de guerrero, una mano como garra de jaguar, un vestido largo de sacerdote y unas sandalias de un intérprete de dios? Jean levantó sus manos, se me quedó viendo con ojos vidriosos, y luego, con premeditación de una mente testaruda de aquéllos que se están volviendo bastante locos, se puso su sombrero y dejó el edificio".

Además de copiar y estudiar los bajos relieves del Templo de los Guerreros y ayudar a volver a juntar otra vez el mural del área 31, Charlot estuvo involucrado en dos proyectos mayores adicionales en Chichén Itzá: El trazado de los murales en el Templo del Jaguar y la copia de los murales en el Templo del Chac Mol, enterrado debajo del Templo de los Guerreros.

En 1926, Charlot y Ann Morris empezaron la formidable tarea de trazar del original los murales en el Templo Superior del Jaguar, aquéllos que habían impresionado tanto a Diego Rivera en 1921. Estos murales, que dominaban el gran patio de baile, parecen haber tenido un mas profundo efecto, tanto en el pensamiento como en el trabajo de Jean Charlot, que cualquiera de los bajos relieves, columnas esculpidas y murales del grupo del Templo de los Guerreros. Él escribió acerca de ellos en su artículo "Un mural maya del siglo doce", que apareció primero en el *Magazine of Art* (noviembre 1938), fue reimpresso en *Art. From the Mayans to Disney* (Charlot 1939:26-41), y fue incluido en los ensayos recopilados de Charlot (1972:47-57).

El único hecho sorprendente es que ni Charlot ni Morris mencionan las soberbias copias hechas por Adele Breton una generación anterior. Aunque no publicadas, eran ciertamente conocidas, y las copias existían en el Museo Harvard Peabody (Miller 1978:121-154); Coggins y Shane III 1984:157-165). Uno solo puede especular que como artista vuelto arqueólogo, Charlot reconocería que el acto de copiar lo pone a uno en contacto con los datos de una manera que observar los originales o copias exactas nunca lo pueden hacer.



Trabajadores mayas en Chichén Itzá.

Jean Charlot y trabajadores en la zona arqueológica de Chichén Itzá.



Retrato de pintor Lowell Houser invitado por Jean Charlot para trabajar en las copias arqueológicas.



El análisis sensible hecho posible por el trazado exacto es mas evidente en el artículo de Charlot referido antes que en cualquier otra obra. Descubre las técnicas de los artistas, de los bosquejos originales al pincel que fue usado. Reconoce las propiedades formales de círculos y líneas rectas representadas por escudos circulares y lanzas lineales. Considera la perspectiva y concluye que el artista violó los ideales Occidentales porque "... ajustó su mural a los problemas de arquitectura y punto de vista". Él mide proporciones, y es capaz de comparar las figuras alargadas y refinadas con las figuras cortas y "primitivas" que ha copiado en el Templo de los Guerreros. Especula que estas diferencias estilísticas marcaron una secuencia cronológica, una especulación ahora apoyada por el re-fecha de sus murales del siglo doce al nueve. Su apreciación de la proporción y composición, y como éstas afectaron su propio trabajo, es discutido en la conclusión.

Charlot fue, por supuesto, mas que un copista. Él fue siempre primero un artista. También usó su tiempo en Chichén Itzá para producir bosquejos de sí mismo. Se refiere a estos bosquejos como ni copias de facsímil, ni interpretaciones libres. En 1935 los exhibió en Nueva York, para la Escuela de Arte Cane (Morse 1976:149 [No. 250]).

Durante la siguiente temporada en Chichén Itzá, que empezó en enero de 1927, un descubrimiento mas excitante se realizó en el Templo de los Guerreros. Se sospechaba que un templo mas primitivo había sido cubierto por el que estaban excavando. Esto resultó cierto, y en una de las mas notorias hazañas en materia de excavación en la arqueología mexicana, Morris y su equipo fueron capaces de excavar y restaurar el templo enterrado sin destruir aquél que lo cubría. La preservación de las pinturas en este "Templo de Chac Mol" fue mejor que cualquiera conocida previamente. Ann Morris (1931:246) describe cómo "mucho antes de que el trabajo... fuera terminado, Jean y yo nos metimos con nuestro material de pintura". El trabajo se convirtió en algo mas allá de lo



Fragmento de pintura mural al fresco.

que aún el más dedicado par de copistas pudieran manejar, y Charlot mandó por Lowell Hauser, un pintor que había conocido en México.

Hauser y Charlot compartieron un cobertizo y continuaron trabajando juntos en la temporada de 1928. Ellos, incluso, "entretuvieron" a otros artistas que visitaron las excavaciones. Orozco (1974:42, No. 26) los presentó al artista inglés Leon Underwood, para quien ellos colgaron una hamaca (Morse 1976:49 [No. 77 "Hamaca"]). El pobre Underwood pasó la noche soñando que un jaguar gigante con luminosos ojos lo estaba observando desde los arbustos.

No todo era trabajo en Chichén Itzá. Realizaron viajes a otras ruinas (Charlot 1972:62-65), "Bosquejo de guía nativa en la expedición a Coba-Macanoxoc; 1926"), y se presentaron obras teatrales amateurs. En 1927, Charlot cortó un estencil (Morse 1976:43 [No. 70]) de una cabeza maya como un pequeño poster para anunciar "El levantamiento y caída del Imperio Maya". La presentación se llevó a cabo en la noche, en el gran patio de baile, con los arqueólogos como actores, con máscaras. Charlot recuerda que los mayas de muchas aldeas vinieron y lo disfrutaron.

Las actividades recreativas también incluyeron nadar en el cenote sagrado del sacrificio. Ann Morris (1931:187-211 [siglo XIV]) describe vívidamente esta aventura, e identifica a Charlot como uno de los protagonistas. Ella pinta a Charlot como el anterior campeón de boxeo de su regimiento, y declara que él "había clamado a una fuerza de brazos y hombros desmentida por su profesión presente".

El trabajo de campo de Charlot concluyó en 1928, y empezó los preparativos para su publicación. En septiembre de 1928, Charlot y su madre partieron de México hacia Nueva York. Su amigo cercano José Clemente Orozco se reunió con ellos, y encontraron un pequeño departamento. Su breve estancia terminó trágicamente, ya que en enero del duro invierno de 1929, la señora Charlot murió de neumonía. Earl y Ann Morris pasaron y lo cuidaron después de la muerte de su madre, y lo llevaron a Washington para preparar el reporte de campo para la Institución Carnegie (Orozco 1972:22).

La publicación hecha en 1931, *El Templo de los Guerreros en Chichén Itzá, Yucatán*, es un clásico en su campo. Consiste en dos volúmenes, uno de texto y uno de laminas. Jean Charlot esta en la lista como co-autor, junto con Earl y Ann Morris. Earl Morris, reconociendo su sociedad, escribió:

Dos grandes divisiones de aquello que las siguientes paginas registran caen enteramente bajo la responsabilidad del autor actual, nombrados bajo relieves y pinturas murales. Estos fueron encargados a Jean Charlot y a Ann Axtell Morris, respectivamente. La devoción, habilidad y exactitud que ellos pusieron en sus estudios separados, aunque relacionados, tanto en el campo como en el escritorio, pueden ser juzgados de aquellas secciones del presente volumen, que fluyó de sus plumas y de las láminas de color que son el producto de sus pinceles (E. Morris, Charlot y A. Morris 1931:7).

Refiriéndose al trabajo de Charlot en particular, Earl Morris continúa (1931:8), "en su sección Charlot ha sometido a un análisis crítico el gran número de bajos relieves que sintió reproducir con su pluma y pincel. Sus descubrimientos contienen una riqueza de información para aquellos interesados en el arte indígena del Nuevo Mundo".

La sección de Charlot del Reporte, "Bajo relieves del Templo de la Multitud de los Guerreros", suma mas de 100 páginas de texto y mas de 100 láminas. Charlot agrega que:

... el trabajo del copista no fue concluido en el campo. Dada la relación inusual y mas delicada de color para alinear en los originales, en los cuales la versión pintada no siempre coincide con la esculpida, él pensó que era recomendable trabajar en la versión litográfica a color, ajustando él mismo el contorno de color en las 141 láminas necesarias para estas reproducciones. El resultado es tan exacto como podría obtenerse (E. Morris, Charlot y A. Morris 1931:232).

Es interesante notar que en 1971 Charlot (Morse 1976:47) sintió que su publicación de la Institución Carnegie fue posiblemente la última a ilustrarse, principalmente con dibujos. Él había observado antes (Charlot 1972 [1938]:49) que "... un estudio paciente a través del trazo cuidadoso hace mas justicia al trabajo que lo que hace la fotografía directa".

La experiencia de Charlot como pintor convertido en arqueólogo fue recordada quince años mas tarde con la publicación del trabajo magistral de G. Morley *Los antiguos mayas*. Charlot preparó una serie de dibujos a línea, ilustrando el corte de rocas y su uso como bloques de construcción; estos impresos están aún siendo presentados en la cuarta edición (Morley, Brainerd y Sharrer 1983). En 1947, Charlot (1972:58-63) revisó el trabajo de Morley para el *Magazine of Art* (julio 1947), y una vez mas revela su sensibilidad al pincel, tanto mas que a datos científicos. En su ensayo arguye que el libro de Morley se ubicó en el ámbito de la revisión de arte porque "... el laberinto de evidencia a través del cual el investigador vadea antes de atribuir una fecha a una estela, interpretar un código o reconstruir un templo en ruinas, es mayormente un conglomerado de objetos de arte".



Documento migratorio.



Templo a Chac Mool.



Cargador en reposo.



Tejedor de Guatemala.

Charlot es único, porque es el único artista conocido de su era en México que trabajó directamente como miembro de expediciones arqueológicas conducidas científicamente. Como resultado de sus experiencias, él podía hablar y escribir con una autoridad y entendimiento del arte, la arqueología y la etnología más allá que cualquiera de sus semejantes. Sus experiencias le enseñaron a examinar críticamente el impacto de los arqueólogos en la historia del arte precolombino. Como él expresó en su ensayo "Arte maya" (Charlot 21972 [1935]:39), "el estudio del arte maya y la apreciación de sus monumentos han sido dejados completamente al gusto de los científicos, y aquellos caballeros precisos... demasiado frecuentemente pasan por alto su belleza para caer en discusiones técnicas que hacen que el laico bostece". Posteriormente, en el mismo ensayo, se refiere a "el arqueólogo, inocente de entrenamiento estético", amenazando como un dictador, e imponiendo su gusto por las manifestaciones "rococó" posteriores del arte maya al costo de las manifestaciones clásicas del arte maya, "menos lujurioso, pero más sanos en valores humanos", y guiados por un "gusto sobrio". Charlot cuenta las pinturas al fresco de Chichén Itzá con esta expresión clásica que "palpita espiritualidad".

La apreciación estética de Charlot de los murales fue en parte inspirada por las proporciones alargadas de las figuras, que primero lo llevaron a preguntarse "cómo tales andróginos de apariencia lánguida fueron capaces de construir y mantener en orden de trabajo la maquinaria compleja de su sociedad...". Sin embargo, él concluye que "esto lo entienden mejor aquéllos que han visto albañiles mayas levantar flojamente y llevar en sus cabezas pesos bajo los cuales uno de nuestros hombres fuertes se tambalearía" (Charlot 1963:3).

La admiración de Charlot por la gracia y habilidad del constructor maya pasado y presente es expresada en una serie de impresos y pinturas bien conocidas. Anota en el primer impreso de "Constructor" a ser catalogado por Morse (1976:45 [73], "Pequeños constructores"), que "esto muestra a nuestros trabajadores mayas levantando piedras labradas. Hay un obvio paralelo a los constructores de pirámides originales". "Pequeños constructores" se convirtió en "Grandes constructores I y II" (46-47 [No. 74-75]), y dos años después, en 1929, tanto "Pequeños" como "Grandes" son repetidos (52 [No. 81]:54-57 [No. 83]), y en 1930, una pintura al óleo fue producida (Claudel 1935:43). El re-trabajo de este tema continuó (No. 91, 93, 133, 148), hasta que en 1933 creó "Los Constructores de pirámide" (122 [No. 206]). Los comentarios de Charlot en 1971 sobre "Tres constructores de pirámide" (Morse 1976:122) revelan las impresiones perdurables que retuvo de eventos que ocurrieron más de cuarenta años antes: "además de la arqueología, tuvimos trabajadores vivos como modelos, quienes fueron de pura raza maya. Ellos cargaron piedras con los mismos gestos que vimos en los bajos relieves. En algunas de las litografías yo hice un punto para tener un bajo relieve que se viera como un retrato del trabajador vivo".



Trabajadores mayas.



Mujer y hamacas.



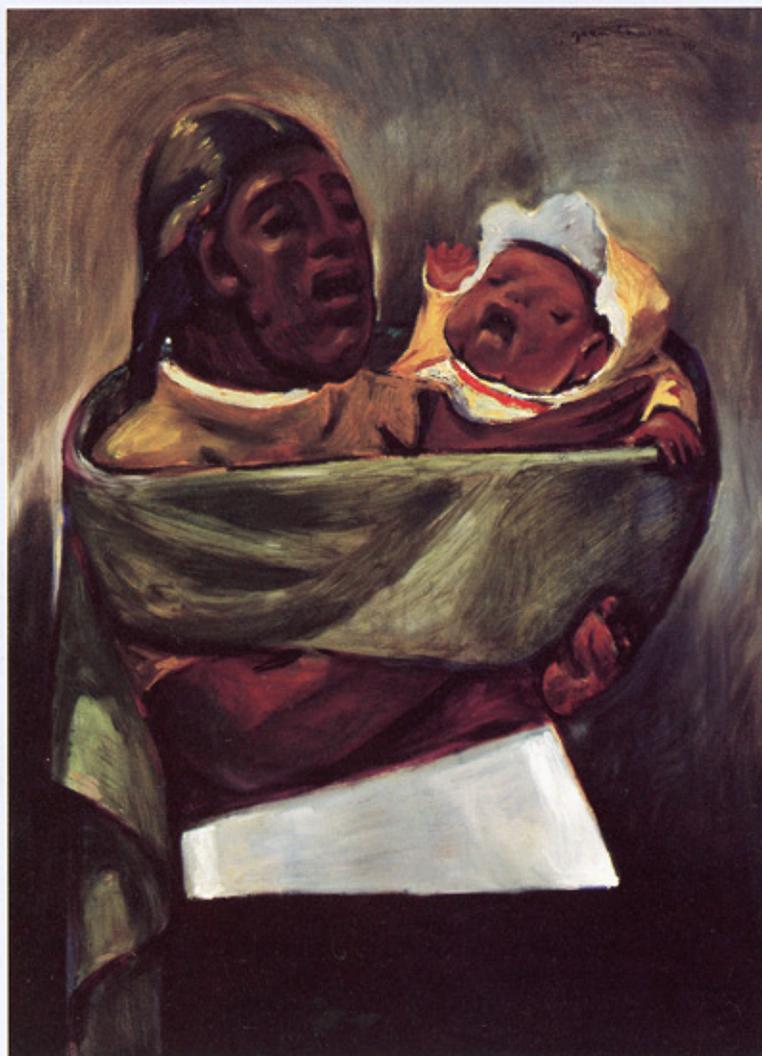
Metate.

Aunque la figura maya alargada puede haberse vuelto exhausta como un tema estético, el perfil maya continuó atrapando a Charlot. En sus comentarios de otro impreso de 1933, "Cargador en descanso" (Morse 1976:123 [No. 207]), admite que es "una mezcla de cosas", azteca y maya, porque él estaba "aún mezclado con los mayas tanto como el perfil va". Todavía en 1937, aún bosquejaría una "Cabeza maya" (209 [No. 392]).

Como artista, Charlot constantemente iba a y regresaba entre la arqueología y la etnología. No sólo estaba agudamente consciente de continuidades en la forma entre constructores antiguos y modernos, sino que también observaba las mismas continuidades en la vida diaria. En 1946, escribió (Charlot 1972 [1946]:183) "las escenas esculpidas y al fresco en monumentos antiguos son llevados a cabo diariamente en las chozas indias y los campos indios. En Chichén Itzá, en el Patio de las Mil Columnas, un glifo de nombre estucado muestra una masa sobre un metate de piedra. En chozas cercanas... manos vivientes llevan a cabo la misma tarea diariamente".

Como artista, Charlot sintió que la ciencia por sí sola no podía penetrar los secretos guardados por los antiguos mayas. En su repaso de los impresos de Yucatán por otro artista sobresaliente, Alfredo Zalse, Charlot (1972 [1946]:183) escribe, que "tratan como pueden, ni arqueólogo ni etnólogo ha alfileteado por estadísticas de minucias factuales las complejidades espirituales de los mayas...".

Las observaciones de Charlot de la vida maya moderna fueron también capturadas por pluma y pincel. Posiblemente lo más memorable fue su encuentro con hombres mayas regresando de una noche de caza. Aunque apaleados, acarreaban triunfalmente su presa, un jaguar (Orozco 1974:19-20). Esto se convirtió en el sujeto para su "Cazador de leopardo" en 1929 (Morse 1976:52 [No. 80]: 102 [No. 136]. Primero intentó una pintura de esta escena de "cazador de tigre", pero subsecuentemente la destruyó; sin embargo, tuvo éxito con la litografía (Orozco 1974:59, No. 45).



Mi primer diente.

Otras escenas inmortalizadas por Charlot fueron su "Trabajador bebiendo" (Morse 1976:58 [84], que él describe como de Chichén Itzá - "otro impreso sobre un tema yucateco". Y, mas allá de Yucatán, en una escena de las Tierras Altas mexicanas, "Madre dando pecho" o "Temascal" (baño de vapor), él acumula sus inspiraciones como que están "... muy atadas, como todas las cosas que hago, con la vida india, tradiciones antiguas" (Morse 1976:146 [No. 245]).

Toda su vida Jean Charlot fue capturado en la tensión creativa entre lo que él amó la "norma del Renacimiento" y nuevas maneras de ver y apreciar el mundo. La experiencia de Chichén Itzá fue un paso esencial en su búsqueda de un equilibrio entre la estética del mundo precolombino y aquél de Europa. Su propia dificultad para escapar de la "norma del Renacimiento" es revelada en su ensayo "¿Quién descubrió América?" (Charlot 1972 [1953]:27-38). Charlot estaba trabajando con Morley en la cámara interior encima del Templo de los Guerreros cuando fue descubierta la plancha del altar principal. Esta plancha estaba sostenida por diecisiete figuras, como Atlas de piedra. "Fuera de estas diecisiete piezas, todo relacionado en artesanía y estilo, lo recogimos como una obra maestra, rechazando las otras dieciseis. Llamamos a la elegida la "Mona Lisa de Chichén Itzá"; fue fotografiada y publicada, y se volvió ligeramente famosa. Años después, reflexionando en la elección, yo me dí cuenta de que nuestra "Mona Lisa" era la única de estas estatuillas, cuyos labios se enroscaban hacia arriba" (Charlot 1972:35).



Tortilleras.



Tondo I.

REFERENCIAS CITADAS

- Charlot, Jean
 1939 *Arte desde los mayas a Disney*. London, Sheed y Ward.
 1963 *El renacimiento del mural mexicano, 1920-1925*. New Haven CT, Yale University Press.
 1972 *Un Artista en arte. Colección de ensayos de Jean Charlot. Volumen II Mexican Art*. Honolulu, University Press de Hawaii.
- Claudiel, Paul
 1935 *Jean Charlot*. París
- Coggins, Clemency C. y C. Shane III (eds.)
 1984 *Cenote de Sacrificio: tesoros mayas del Pozo Sagrado en Chichén Itzá*. Austin, Tx., University of Texas Press.
- Miller, Arthur G.
 1978 "Capitanes de Itzá": "Evidencia mural inédita de Chichén Itzá". *Estudios Cultura Maya* II:121-154.
- Morley, Sylvanus G.
 1946 *Los antiguos mayas*. Stanford, CA, Stanford University Press.
- Morley, S.G., George W. Brainerd y Robert J. Santley
 1983 *Los antiguos mayas*. Stanford, CA, Stanford University Press.
- Morris, Ann Axtell
 1931 *Excavando en Yucatán*, Garden City, NY, Doubleday, Doran.
- Morris, Earl H., Jean Charlot y Ann Axtell Morris
 1931 *El Templo de los Guerreros en Chichén Itzá, Yucatán*. Carnegie Institution of Washington, Publicación No. 406, Volumen I y Volumen II Láminas.
- Morse, Peter
 1976 *Impresos de Jean Charlot: Un catálogo Raisonné*. Honolulu, The University Press de Hawai y La Fundación Jean Charlot.
- Orozco, José Clemente
 1962 *José Clemente Orozco: una autobiografía* (traducido por Robert C. Stephenson). Austin, Tx., University of Texas Press.
- 1974 *El artista en Nueva York: Cartas a Jean Charlot y escritos no publicados, 1925-1929* (cartas y escritos no publicados traducidos por Ruth L. C. Simms). Austin, Tx, University of Texas Press.

LA MASACRE EN EL TEMPLO MAYOR

2 de octubre de 1922 al
31 de enero de 1923.

Fresco

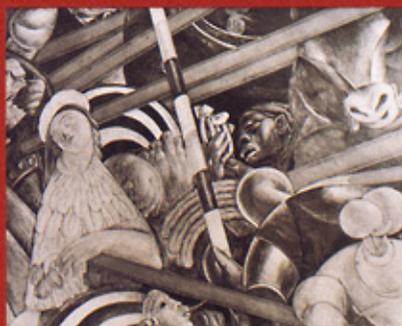
40.61 m²

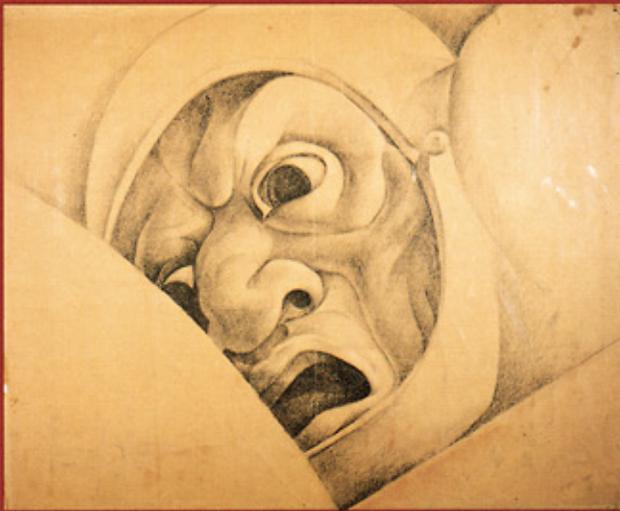
Segundo nivel,
muro sur del cubo
de escaleras del patio
principal

Escuela Nacional
Preparatoria

Antiguo Colegio
de San Ildefonso

Justo Sierra No. 16
Ciudad de México.





JEAN CHARLOT EN EL TRATO
CON SUS CONTEMPORÁNEOS

Milena Koprivitz

JEAN CHARLOT EN EL TRATO CON SUS CONTEMPORÁNEOS

Milena Koprivitz



Jean Charlot, 1923, fotografía de Tina Modotti.

"El individuo debe saber que se es grande, no en sí mismo,
sino en su verdad, en la que se es uno con el universo".

Rabindranath Tagore

Cuando se estudia la obra de un artista se busca reconocer en éste no sólo la expresión de su ser sino también la de sus contemporáneos; hurgar en los laberintos del alma en algunos de aquéllos cuyas vidas, obras, estilo e interpretación de su tiempo tuvieron puntos de afinidad.

Para este propósito la bibliografía sobre Jean Charlot resulta escasa. Sorprende el hecho de encontrarse con un vacío en torno a una de las figuras decisivas en el escenario artístico del México en los inicios de los años veinte.

El nombre de Jean Charlot parece haberse silenciado con toda intención, tal vez por el recelo y la envidia profesional primero; después por ignorancia y finalmente, por lo abrumador del peso que crece: el olvido.

Si bien es cierto que se menciona en los libros que escriben sus amigos como Anita Brenner, Paul Claudel, Siqueiros, Cardoza y Aragón, Maples Arce, su vida y su obra no han merecido un estudio monográfico profundo y en algunos libros generales sobre arte mexicano se le omite o se le dedican escasas y ambiguas líneas.

Conocer a sus amigos y saber lo que del artista pensaban y exaltaban de su obra es el interés de estas páginas que tienen el toque de ser testimoniales en su mayor parte.

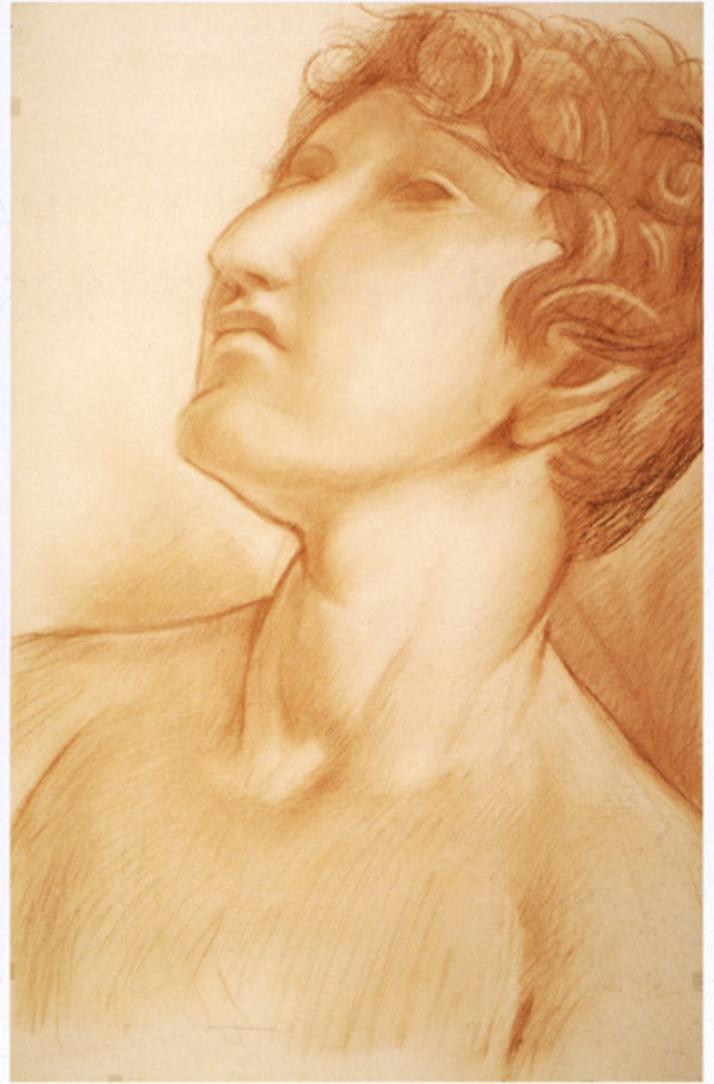
Este enfoque resultó muy apasionante debido al extraordinario material que aportó la investigación, básicamente, en los archivos de la Colección Especial Jean Charlot de la Biblioteca Hamilton de la Universidad de Hawai, cuya curadora, la Dra. Nancy Morris conserva con especial manejo y acucioso empeño. Otra parte de la información recabada surge del material conservado como restringido, pero que fue proporcionado para su consulta directa, en los archivos privados de la familia Charlot, de su viuda; la Sra. Zohmah Day y de su hijo el Dr. John Charlot de quienes sin su apoyo, estímulo y espíritu de cooperación no se hubiese completado el acervo documental. La parte sustantiva está tomada de la correspondencia de Jean Charlot sostenida con sus colegas mexicanos o con artistas e intelectuales que trataban temas mexicanos. También fueron revisados sus diarios, tarjetas, mensajes breves, agendas de bolsillo, telegramas y felicitaciones así como algunas notas de letra y puño del artista.

El propósito original fue creciendo en la medida que se profundizaba en el tema, que aumentaba el material de consulta y que se revisaba por segunda y tercera vez el material recopilado en una primera etapa.

Entre la correspondencia de Jean Charlot están las páginas escritas por sus contemporáneos, nacionales e internacionales, quienes aportan sus diferentes enfoques al conocimiento e interpretación de una época y muy especialmente del mundo interior de uno de sus protagonistas: Jean Charlot.



Manuel Martínez Pintao,
pintura por Jean Charlot, 1924.



Anita Brenner,
sanguina por Jean Charlot, 1925.

La mayoría de las cartas y notas proceden de artistas plásticos pero hay también el testimonio de poetas, intelectuales, fotógrafos, periodistas promotores, modelos, escritores y filósofos.

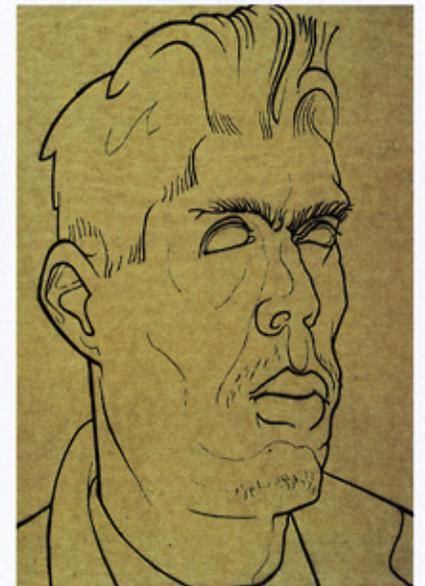
A Jean Charlot lo conocemos en México por que pertenece al grupo de artistas -románticos o no- que viajaron a nuestro país motivados por diferentes razones en la intimidad de sus decisiones, pero en lo externo, atraídos fuertemente por el juego de luces y sombras que la imagen de México despertaba en ellos, particularmente por los esplendores emanados de la cultura y el arte.

Aún cuando no se sabe "in stricto sensu" qué particular razón fue la más poderosa para que Jean Charlot rompiera con su pasado, esto es, su vida en Francia, y se decidiera a venir a México, es factible pensar como motivos sustantivos en los horrores de la primera guerra mundial; el adelgazamiento de la familia por la muerte del padre y el matrimonio de su única hermana; cierta frustración padecida al recibir la negativa sobre su propósito -muy avanzado en proyectos- de realizar, como se había convenido oportunamente, sus primeras pinturas murales en una Iglesia de París; motivos que parecen ser insuficientes si no se les añade el tal vez impostergable anhelo por conocer de cerca la cultura y el arte prehispanico del México que amaba y conocía de tiempo atrás.

El poeta estridentista Manuel Maples Arce se lo explica añadiendo a las anteriores motivaciones una muy poderosa, el interés de Charlot por la religiosidad de la cultura mexicana cuando dice: "Ignoro por qué motivos y circunstancias el pintor francés Jean Charlot vino a México y se impregnó de su cultura, pero acaso su sensibilidad religiosa, fascinada por la belleza del mundo atlántico, no sea extraña a esta determinación. ¿Quién puede negar que el arte mexicano, a pesar de los rasgos de crueldad que en ocasiones exhibe, posee la más intensa y genuina religiosidad?" (1).

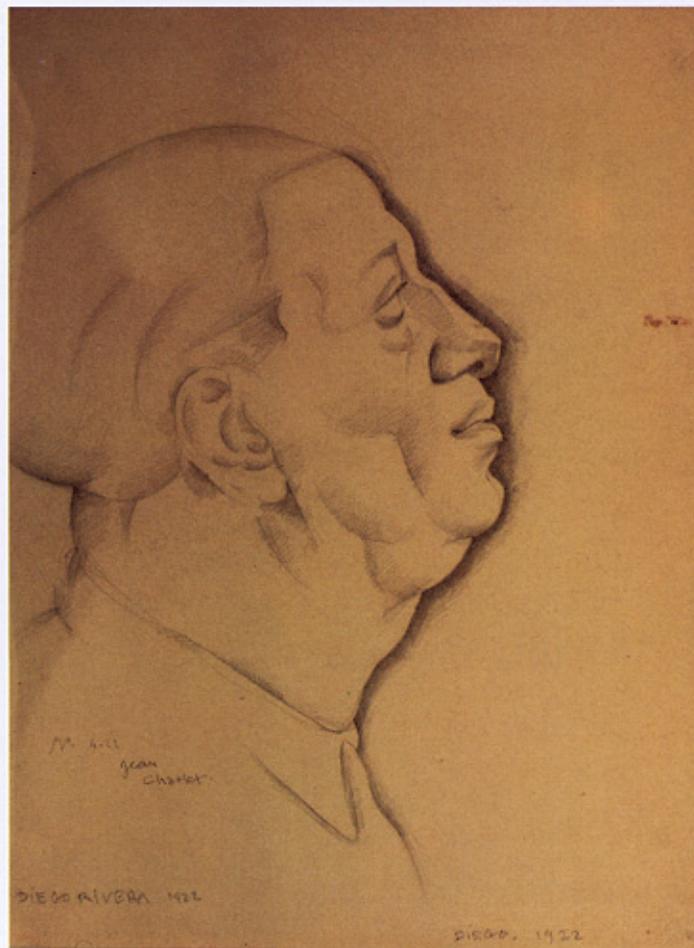
La religiosidad de Charlot sí puede considerarse como una fuerza motora que jamás

Germán List Arzubide, 1923, dibujo
por Jean Charlot.





Jean Charlot, 1923,
fotografía de Tina Modotti.



Diego Rivera, 1922,
dibujo por Jean Charlot.

abandona a lo largo de su vida productiva, baste imaginarlo, al inicio de su carrera, durante la campaña francesa de ocupación militar sobre Alemania, resolver con insospechada maestría, las primeras estaciones del *Viacrucis* con grabados en madera de hilo, o al final de su vida, cuando la muerte lo sorprende trabajando con ahinco en el proyecto para la escultura en cerámica, de trazo monumental, con el tema de Nuestra Señora Entronizada para el Colegio Mary Knoll de Honolulu. Alfa y Omega de su transitar en el arte. El espíritu religioso de Jean Charlot partía de lo más profundo de su formación cristiana en comunión espiritual con su madre.

El escritor Stefan Baciu escribió sobre su primer encuentro con el artista una impresión en la que se reflejan esos valores de la personalidad de Charlot: "La primera impresión que tuve de él fue aquella de un monje, no tanto por su apariencia, puesto que estaba vestido de pantalón y "sweter" con una gorra en la cabeza debajo de la cual salía su pelo blanco, pero su habla muy suave, a veces casi como un susurro, me hizo pensar en la manera de hablar de los monjes" (2)

La fuente principal de su formación religiosa temprana y sólida le fue otorgada primero en el seno familiar por su madre, la Sra. Ana Goupil, quien fue católica devota, considerada por su nieto "hasta mística" (3).

Por otra parte, el trabajo y los estudios realizados al interior del círculo de intelectuales católicos, durante los años 1916-1917 cuando formaba parte de La Gilde Notre Dame organizada en torno al filósofo Jacques Maritain. Precisamente con este grupo debió practicar, en la medida de sus circunstancias, la estricta norma cristiana actuando dentro del movimiento reformista Renacimiento Francés de las Artes Litúrgicas, al que dedicaba su tiempo con especial entrega.

Maples arce evocará, al paso del tiempo, que "un espíritu religioso trascendía del alma de Charlot conciliado con su obra pictórica de tan alto sentido moral" (4). Por otra



Diego Rivera pintando el mural "La Creación", 1922, dibujo a tinta de Jean Charlot.



Nahui Olin, 1922, sanguina de Jean Charlot.

parte José Clemente Orozco escribió en su *Autobiografía* su aproximación al carácter de Charlot en el espíritu moderado de un conductor de almas al relatar que "Charlot, con su ecuanimidad y su cultura, temperó muchas veces nuestros exabruptos juveniles y con su visión clara iluminó frecuentemente nuestros problemas" (5).

Carlos Mérida aporta una observación curiosa al comentar con uno de sus colegas la noticia del matrimonio de Jean Charlot "pensé -dijo- que algún día acabaría metiéndose de monje" (6). Desde otra óptica, Carmen Barreda, amiga de Charlot desde los primeros años de su llegada a la ciudad de México, se refería con frecuencia a lo delicado de su trato y, en una sentida carta de condolencia por la muerte de Charlot escribe: "Mi fé católica me acercaba a él con fuerza insospechada" y con delicada devoción de amor humano le atribuye Destino de ángel..." (7). Diego Rivera no pasa sin ver este aspecto de la personalidad de Jean Charlot y sobre esto escribe: "Jean Charlot es francés por nacimiento, y católico a macha martillo; fuera un San Luis Gonzaga si hubiera nacido menos inteligente. Sería el futuro General de los Jesuítas si el valor físico y moral que esconde su carita de ángel y su cuerpecito de boxeador, peso mosca, no hubieran hecho de él un oficial de artillería en la Guerra Europea, a la edad en que los niños juegan a los soldados, si a causa de su ascendencia los reglamentos de Loyola no pusieran fuera del alcance de su mano los reglamentos de la Orden" (8).

Sobre su viaje a México Jorge Juan Crespo de la Serna respondía a sus propias preguntas con las siguientes palabras:

"Hace poco evocaba su venida a América pues bien, creo que ya entonces disponía de una cimentación muy sólida... El joven pintor europeo, preocupado con los experimentos en torno al examen acucioso y frío de las formas en sí y a su integración según nuevas leyes de equilibrio y armonía -el llamado cubismo- encontró aquí una confirmación de esas leyes, con distinto módulo, pero con un sentimiento análogo: la estatutaria



José Clemente Orozco trabajando, dibujo de Jean Charlot.



El Dr. Elie Faure, Jean Charlot, una persona no identificada, Frida Kahlo, Diego Rivera y Francés Payne en el Palacio de Cortés, en Cuernavaca, ca. 1926.

La madre del artista, señora Ann Goupil en Cuernavaca, ca. 1926.



precolombina, la estilización de las pinturas de los códices..." (9) o sea el amor al México prehispánico.

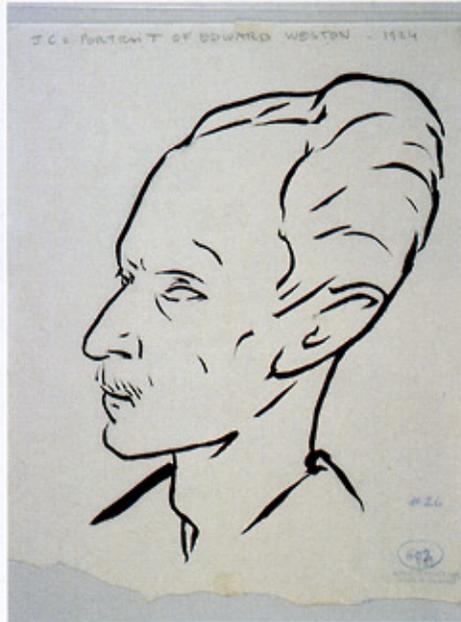
Es posible imaginar que la primera vez que al jovencito Charlot se le ocurrió venir a México fue cuando tuvo en sus manos el obsequio que recibió el día de su primera comunión de manos del fotógrafo viajero Desiré Charnay, un insólito juguete de barro, -figurita sobre ruedas-encontrado entre los objetos sepultados en la tumba de un niño, en un enterramiento prehispánico de la zona arqueológica de Cholula. O cuando años atrás escudriñaba con ojos inquisidores el recorrido lineal de cada una de las piezas arqueológicas de México acomodadas sin mucho espacio en las vitrinas de piso a techo que vestían los muros de la residencia de su abuelo Louis Goupil que había nacido en México, se vestía de charro y sabía manejar el lazo o reata como un experto campirano y hablaba de México con especial vehemencia; o tal vez, cuando, ya mayor, a los trece años se dirige al Director de la Biblioteca Nacional de París para solicitarle los códices que su tío Eugenio Goupil había conservado -entre otros el Tonalamatl Aubin Goupil- y que deseaba interpretar y sobre todo tener en sus manos. (10).

El propio Charlot aludía, a la menor provocación de sus interlocutores, a lo profundo de sus raíces de sangre que lo vinculaban con México. En una entrevista para la revista *Times* explica: "Yo nací en París; mi nacionalidad es francesa, sin embargo mi familia ha estado muy cerca de México por más de un siglo atrás, cuando uno de mis bisabuelos se estableció desde 1820 en ese país. Desde entonces las relaciones de mi familia entre México y París fueron intermitentes, algunos familiares residen aún en México, otros regresaron a París". (11).

José Juan Tablada entendía muy bien ese aire y espíritu cosmopolita que desprendía la personalidad de Charlot puesto que algo tenían en común al participar del carácter de trasterrados por motivo propio y sobre esto dice: "... quienes conocieron a este ciudadano



Tina Modotti, 1924,
dibujo por Jean Charlot.



Edward Weston, 1924,
sanguina por Jean Charlot.

del mundo, parisino de nacimiento, estarán de acuerdo que la sangre azteca, que corría por sus venas lo hizo un mexicano "sui generis..." (12)

Por esas fechas Anita Brenner le dedica un capítulo especial en su libro *Idolos detrás de los altares* en el que refleja la comunicación, a nivel profundo, que mantenía con el artista y precisa algunos puntos de su personalidad a los que sólo ella alude:

"Lo que convirtió a Charlot en un americano fue quizá esa sombra o vago presentimiento que poseen los jóvenes europeos de que Europa se está muriendo, o tal vez su irritado repudio, luego de la guerra, hacia las triviales y sofisticadas gimnasias mentales; pero lo que fue sin duda determinante, fue su expresa convicción de que México está en posesión de valores para contribuir al mundo artístico y espiritual" (13).

El conocimiento que Charlot tenía de la historia y la cultura de México siguió creciendo durante su residencia en México y despertó, además de sana admiración como en el caso de Orozco, seguramente insanas pasiones entre los que llegaron demasiado tarde, o si acaso en segundo lugar, a beber directamente en las formas plásticas del arte.

Orozco añora los tiempos pasados cuando, dice: "Iba con él a visitar el salón del Museo de Arqueología, donde se exhiben las grandes culturas aztecas las cuales lo impresionaban a él profundamente y hablábamos por largas horas acerca de aquel arte tremendo que llega hasta nosotros y nos sobrepasa proyectándonos más allá del presente..." (14).

Desde su instalación definitiva en la ciudad de México la amistad con el pintor Fernando Leal que lo invita a compartir su estudio en la Escuela de Pintura al Aire Libre de Coyoacán que dirigía, se le abre a Charlot un mundo de relaciones con los artistas e intelectuales que frecuentaban el taller. Conoce, entre otros, a los grabadores Gabriel Fernández Ledesma y Francisco Díaz de León y al escultor Ignacio Asúnsolo. Charlot lo recuerda así: "Fue Nacho Asúnsolo, el escultor, quien me presentó a Rivera. El pintor se

Jean Charlot trabajando en el proyecto para la escultura en cerámica con el tema Nuestra Señora entronizada para el Colegio Mary Knoll de Honolulu, 1978, fotografía de James Haas.





Luz Jiménez tejiendo en telar de cintura, 1920.

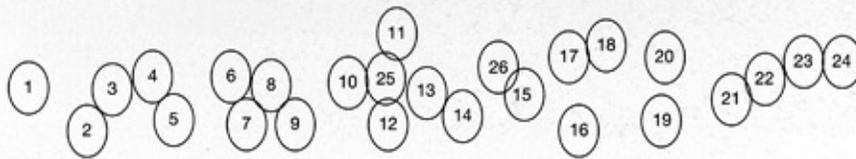
complació de poder hablar francés y de platicar sobre lo que habíamos dejado atrás, en París" (15).

Con Fernando Leal no sólo compartió el taller y las afinidades estéticas y las amistades sino también el tiempo y la presencia de una modelo de inigualable temple, originaria de Milpa Alta llamada Luz Jiménez y a quien Charlot llamaba Luciana.

A Luz le debe Charlot su primer acercamiento al náhuatl y el análisis profundo del costumbrismo ancestral de tradición indígena que el artista llevó recurrentemente a sus lienzos. Con Luz le unió además un compadrazgo de por vida al aceptar ser el padrino de bautizo de Conchita, la hija de Luciana que continuó hasta la fecha su relación amistosa con la familia Charlot.

La amistad con Leal sufrió altas y bajas desde los tiempos en que pintaban, digamos que espalda con espalda, los muros, frontales por vecinos, del tercer piso de la Escuela Nacional Preparatoria. Sin embargo, otras cosas los unía como el hecho de hacer grabados muy afines que *El Universal* llamaba estridentistas en la voz de su cronista que volvía los ojos de sus lectores hacia la observación de la obra indiferenciada, de ambos artistas, en el tratamiento formal de los grabados que hacía difícil discernir la autoría con precisión (16). Leal recordaba, años después los tiempos en que conoció a Charlot: "Nos pusimos a grabar en madera, técnica que Jean Charlot había aprendido en su país y que empleaba con gran habilidad. Entonces, sí, el escándalo no tuvo límites; pintábamos sin modelos; proclamábamos que la composición es lo más importante de un cuadro" (17) Si con Leal la amistad se enfrió pronto por el contrario, la relación con Edward Weston perduró toda la vida con afectividad creciente.

En las páginas de su *Diario*, Weston relató su primer encuentro con Charlot: "Conocí a Charlot en 1922 cuando visitó mi primera exposición mexicana en "La Tierra Azteca". Al principio, me simpatizó personalmente, más adelante, su interés en la fotografía nos



Grupo de artistas y amigos durante la inauguración del fresco de Jean Charlot *La masacre del Templo Mayor*, en la escalera de la Escuela Nacional Preparatoria, 1923.

Identificación de los integrantes del grupo por Jean Charlot.

1. Ricardo Romano
2. Abraham Angel
3. Roberto Montenegro
4. Adolfo Best Maugard
5. Aimée Distour
6. José Clemente Orozco
7. Jean Charlot
8. Jorge Juan Crespo de la Serna
9. Mme. Schulters
10. Ignacio Asúnsolo
11. Diego Rivera
12. N. Blanco
13. Amado de la Cueva
14. Mme. Sabogal
15. Carlos Mérida
16. Sra. Romano
17. Sabogal
18. David Alfaro Siqueiros
19. Ann Goupil
20. Germán Cueto
21. Sra. Crespo
22. Licenciado Blasco
- 23 y 24. Sr. y Sra. Gruenning
25. Juan Olaguíbel
26. Emilio Amero

acercó. Intercambiamos pinturas y dibujos por fotografías, fuimos a excursiones juntos, cenábamos juntos" (18).

Precisamente sobre esa atmósfera de camaradería cordial que unía a los artistas, algunos contemporáneos aportan datos sobre las fiestas celebradas en la casa de Germán Cueto o en los corredores de la Preparatoria cuando celebran que un mural se concluía ante los ojos y la algarabía de todos.

En otras ocasiones las reuniones incluían salidas nocturnas para recorrer los entonces llamados "Night Club" de la que empezaba a darse aires de gran ciudad.

También estaban los días de campo y las excursiones a caballo o las comidas en pequeño grupo para festejar los moles de agazajo que preparaba Luz Jiménez para los amigos Weston y Tina Modotti, Fernando Leal, Anita Brenner y Jean Charlot, comidas mexicanas que se hacían acompañar del imprescindible tequila de la tierra con el vino francés que invariablemente aportaban la Sra. Charlot y su hijo.

Cuando llegaron a México Charlot y su madre pretendieron hacer de su hogar una casa abierta a los amigos, a usanza francesa, y en parte lo llevarían a cabo durante algún tiempo, pero la intemperancia de carácter de algunos contertulios los hizo desistir de su idea, pues veían el peligro de que un auténtico plomazo acabara en un momento con los muebles y objetos decorativos en el hogar de los Charlot.

Sin embargo la atmósfera hospitalaria que creaba Charlot en su hogar no siempre se vió disminuida, al contrario su hogar siempre conservó el clima intelectual de las casas francesas o neoyorkinas en las que se sometían a discusión las ideas vanguardistas en un ambiente de esmerada cortesía, hábil ingenio en la palabra y el oportuno descorchado de una botella de buen vino. Algunos años después, quizá una década adelante de la fecha en que relata los hechos Edward Weston escribía con delicada y sentida emoción: "Tengo gratos recuerdos de las cenas en la casa de Charlot ¡Eran francesas! sin importar



Danza de los listones, 1923 mural al fresco en la Secretaría de Educación Pública, realizado por Jean Charlot y destruido por Diego Rivera. Fotografía de Tina Modotti.

Jean Charlot con Anita Brenner (en la hamaca) y unos amigos, durante el viaje arqueológico a Yucatán, ca. 1926.



la comida, los platos, las recetas eran mexicanas: la expresión, el aire era enteramente francés! La mesa violeta estaba presidida por su madre, una mujer que considero un privilegio de haber conocido -culto, distinguida, con fino juicio crítico, indudablemente tuvo un lugar significativo en el crecimiento de Jean como artista. Ella se ha ido, saludo su memoria" (19).

Manuel Maples Arce recuerda haber conocido a Jean Charlot a principios del año veintiuno, sin precisar exactamente donde: "¿Fue en la casa de Francis Toor, la folclorista norteamericana, directora de *Mexican Folkways* o en casa de Anita Brenner, la perspicaz periodista e investigadora de nuestra vida popular? En aquellos años era un buir de inquietudes e incitaciones. Terminaba una larga revolución que sirvió para descubrirnos a nosotros mismos" (20).

Con Charlot, Maples Arce compartió además de sus largas charlas frente a los murales de la Escuela Nacional Preparatoria y en los corredores de la Secretaría de Educación Pública la sed de invención y el anhelo de construir sobre un nuevo andamiaje conceptual una estética distinta, intenciones que plasmaron juntos, de manera veraz, en el libro *Urbe*.

"De uno de mis primeros poemas, "Urbe", hizo una preciosa edición, que a pesar de la modestia de sus materiales, sigue siendo un modelo de gracia y elegancia," recuerda Maples Arce al tiempo que añade melancólicamente: "No sé que extraño destino empujaba nuestra vidas; Charlot vino a México en busca de hondas tradiciones, y yo, con mi frivolidad juvenil me iba al París de la moda y la modernidad" (21).

Curiosamente, medio siglo después, la vida les tenía preparada a ambos amigos una sorpresa agradable cuando el destino volvió a reunirlos en Honolulu durante la misión diplomática de Maples Arce, rumbo al Japón para establecer la primera embajada de México y Charlot le enseñó los tesoros de su pintura mural que harían decir al amigo Manuel: "Cómo un mito perdido en aquellas islas ceñidas por el Pacífico azul. Charlot

Portada para el libro Jean Charlot
El estridentista silencioso de Stefan Baci,
grabado de Alfredo Zalce.



Paisaje de Hawai, Keonelele, isla de
Molokai, fotografía de Philip
Spalding III.

era el mismo hombre tranquilo, de agudo ingenio, amante de la creación y del ser interior, un fino espíritu, un hombre de clara verdad" (22).

Otras afinidades amistosas y artísticas a lo largo de la vida de Charlot, se manifiestan por el imperdurable deseo común, permanente, de buscar la justicia social de los humildes a través de la actividad artística. Este es el caso de Alfredo Zalce, O'Higgins y Xavier Guerrero con quienes comparte una clara conciencia del presente que vive la humanidad en relación a la función social del artista y los escollos para lograrlo.

A Federico Cantú le unió su inmensa dedicación al grabado y desde luego su vocación de muralistas con tema religioso, el propio Federico concreta este sentimiento cuando escribe: "... nuestra amistad de la que yo me siento tan orgulloso, por nuestra bandera católica..." (23).

Por otra parte, la liga emocional con David Alfaro Siqueiros se sustenta, además de una amistad entrañable, en una solidaria complicidad crítica que amparaban bajo el seudónimo del ing. Juan Hernández Araujo al que hacían decir sus verdades en el periódico *El Demócrata* y de esta manera poner los puntos sobre las íes en materia de juicios de valor sobre los aportes reales de los pintores del momento. Charlot comentó después a este respecto: "En esa época, Siqueiros y yo vivíamos juntos en la Colonia Roma. A medida que se alargaban nuestras charlas, coincidían nuestros puntos de vista. La crítica del arte mexicano nos parecía inadecuada y decidimos darle un empujón". "El seudónimo era también una jugada inteligente, en la medida en que él no salvaba a nuestros enemigos ni se inhibía para proclamar nuestro valor" (24).

Es precisamente a David Alfaro Siqueiros a quien se deben los conceptos históricos más precisos y justos en relación al papel desempeñado por Charlot dentro del movimiento muralista mexicano y que plasmó, como en letras de bronce, desde la presentación del catálogo de la exposición que en 1968 presentó el Instituto Nacional de

David Alfaro Siqueiros 1924,
dibujo Jean Charlot.



Bellas Artes en el Museo de Arte Moderno, donde dice:

“Estas líneas quieren ser el homenaje del muralismo de México a uno de sus fundadores primordiales, que mantiene el humanismo de ese esfuerzo, en mi concepto trascendental para el arte no solamente de nuestra tierra sino del mundo entero” (25) y tras de citar los nombres de los principales protagonistas del movimiento se refiere a los aportes técnicos sobre la pintura al fresco: “Incompletas quedarían estas líneas, si no subrayara la significación de Jean Charlot en lo que respecta a los aportes materiales, en este caso casi científicos, de este pintor venido de Francia en el instante mismo en que debatíamos los procedimientos de la pintura mural” (26) para luego agregar que en México primero y después en los Estados Unidos y en Honolulu, como en todas partes, mantiene la voluntad, la emoción y el sentido humanista de nuestro esfuerzo común” (27). Siqueiros termina su presentación ofreciendo a Jean Charlot el más solidario de los abrazos.

La entrañable amistad “de cuates” la entabló Charlot con Orozco. Testimonio de esta relación son las cartas publicadas por la Editorial Siglo XXI con el nombre de *Un artista en Nueva York* y que resultan ser un claro espejo del entendimiento entre ambos. De la lectura de esas cartas salta a la vista la crítica ácida, irónica y mordaz para Rivera, o el tono medido al conocer la profunda tristeza de Charlot al morir su madre un duro invierno de 1929 cuando Charlot firma su carta con un “tu amigo triste”

No sólo amigos mexicanos dan fe de la expresión artística y el espíritu innovador de Jean Charlot, Paul Claudel, el poeta francés y embajador de su país en norteamérica sostuvo con Charlot una abundante correspondencia, pronto a publicarse y que seguramente revelará otras afinidades en la amistad, y que dejó escrito sobre Charlot algunas frases premonitorias sobre el arte que desempeñaría dos décadas después cuando escribe en 1931: “Charlot nació para el fresco. La pintura huele a barro fresco. Por nutridos que sean sus grupos, ellos llaman en permanencia a otros para acercárseles. El

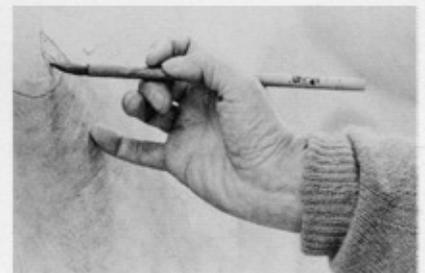


En el estudio litografía de la Universidad de Hawai, 1970.
Fotografía de Philip Spalding III.
De izquierda a derecha: Jack Lord, estrella del programa de Televisión "Hawai cinco- cero", Mimi Wisnosky, bailarina, Russel Davidson, litografo; Jean Charlot, Martin Charlot, artista plástico e hijo del artista.

necesitaría grandes espacios para llenar. ¿Por qué no todo este inmenso panel entre el Atlántico y el Pacífico? (28). Charlot salvó los mares y en medio del Pacífico interpretó. El deseo de Claudel al pintar murales "mexicanos" en la Universidad de Hawai, en los sindicatos, en los bancos, en las iglesias, en las residencias particulares y en las plazas comerciales de la isla de la Polinesia más allá de Fiji.

De en medio del océano, en la isla de Oahú el recuerdo sobre Jean Charlot se manifiesta en las palabras del escritor Stefan Baciú al evocar los almuerzos dominicales en la casa del artista por el rumbo de Kahala Hilton a dos cuerdas del océano y a un costado del brazo de mar que baña los jardines de la casa donde una roja hamaca es testigo de la escena: "Hubo almuerzos muy animados, cuando llegaban Carlos Mérida con su mujer, Dalila, o su hija Ana, la bailarina y los dos compañeros recordaban anécdotas y palabras de los agitados años '20, y se morían de risa al recordar las hazañas de Nacho Asúnsolo, que solía divertirse disparando una inmensa pistola..." (29). Precisamente a Stefan Baciú, llegado de Río de Janeiro a la Universidad de Hawai para impartir su cátedra sobre literatura y gran conocedor del movimiento estridentista se deben las imágenes más certeras que narran la atmósfera cultural desarrollada en Hawai por Charlot y su familia que en cierto sentido dan continuidad a las reuniones de los años veinte en México, y de las residencias universitarias en Estados Unidos durante treinta años.

Baciú nos da el retrato con fidelidad cinematográfica al reseñar como "Inolvidables, aquellas comidas improvisadas, cuando se reunían en las salas de la planta baja artistas, bailarinas, poetas, artesanos y escritores de las más variadas regiones del Pacífico". En media hora Zohmah arreglaba los platos para un "bufet" una bailarina de Tahití cortaba las frutas para la inmensa ensalada, en tanto un pintor de Tonga preparaba un "curry" que había aprendido de un amigo hindú" (30).



Jean Charlot Pintando el mural
Primeros encuentros de Hawai con el mundo exterior, Hawai, 1950. Foto: Joseph Martin





Retrato de Zohmah Charlot, 1994, durante la organización de la exposición de Jean Charlot en México, fotografía de Philip Spalding III.



Jean Charlot celebrando su cumpleaños en las Islas Fiji, 1971.

No es difícil imaginar el encanto de esas horas y la magia sutil de la luz del sol poniente cayendo tras las montañas azules ante el verde resplandor del campo de golf vecino y el murmullo de los pájaros y el rumor de la hierba adormecida.

“Cuando estaba bien dispuesto, -evoca Baciú- Charlot se animaba a leer algún texto suyo en hawaiano”... lengua que había aprendido formalmente como antes, en México, la lengua nahuatl (31).

Muchos son los rostros de Jean Charlot en su trato con los contemporáneos, de admiración, evocación y franco recuerdo, de planes a corto plazo, de preguntas y respuestas, de revaloración de los hechos pasados, de dolor subterráneo, como cuando se entera por Luz de la muerte de Fernando Leal o por Federico Marín de la pérdida irreparable de Anita Brenner o de inusitada alegría cuando Carlos Mérida le comenta al detalle sus impresiones al recorrer una de las exposiciones de Jean Charlot en Nueva York y describe elogiosamente el retrato que le hizo a Zohmah, esposa amada y fértil compañía, con quien regresa a su lugar de origen después de cuarenta y siete años transcurridos sin ver el cielo de Francia. Con Zohmah de la mano realiza el retorno al lugar de la infancia, para alcanzar junto a ella la emoción extrema del encuentro de los recuerdos y sentirse fuerte ante el valor sagrado de las cosas del alma en su “vuelta a la tierra” cuando se ha cumplido ya el ciclo de un destino y puede apelarse al recuerdo-renuncia como único modo de salvaguardar las esencias de un pasado irrecuperable.

La suma de identidades que hacen una historia, como quiere Roland Barthes, nos entrega un Jean Charlot único y múltiple que tuvo el don de hacer perdurable lo que en la vida generalmente es fugaz: la inspiración artística, la felicidad con la pareja, el fortalecimiento de la fe, el amor a los humildes, el reconocerse sin máscaras, precisamente ante quienes se manifestaron plenamente conscientes de su honestidad de ser, que dicho en palabras de Edward Weston suena así: “Necesitamos a Charlot”.



Estudio de Jean Charlot después de su fallecimiento, 1979, Honolulu, Hawái, fotografía de Philip Spalding III.



Jean Charlot, 1926,
fotografía de Edward Weston.

NOTAS

- ¹ Maples Arce, Manuel. "Las pinturas murales de Jean Charlot" en *Iniciaciones y valoraciones*, México, Cuadernos Americanos, 1956, p. 143.
- ² Baciú, Stefan. *Jean Charlot, estridentista silencioso*, México, Editorial "El Café de Nadie", 1981, p. 9.
- ³ Cfr. Charlot, John. "La formación: el periodo francés de Jean Charlot" en *Retrospectiva de Jean Charlot (catálogo)* Honolulu, Hawai, University of Hawaii Art Gallery, 1990.
- ⁴ Maples Arce, Manuel. "Presentación" en *Jean Charlot, estridentista silencioso*, México, Editorial "El Café de Nadie", 1981, p. 111.
- ⁵ Orozco, José Clemente, *Autobiografía*, México, Ediciones Occidente, 1945, p. 83.
- ⁶ Mérica, Carlos.
- ⁷ Barreda, Carmen. "Carta a John Charlot", Monterrey, N.L., marzo 6 de 1980. Inédita. (Colección especial con Charlot, Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai).
- ⁸ Rivera, Diego. En *Social*, Cuba, 1923.
- ⁹ Crespo de la Serna, Jorge Juan, "Presencia del pintor Jean Charlot" en *Revista de Artes Plásticas*.
- ¹⁰ Cfr. Charlot, Jean. "Reminiscencias de Jean Charlot" en *El renacimiento del muralismo mexicano 1910-1925*, México, Editorial Domis, 1985, p. 213.
- ¹¹ Anónimo, "Art students league" en *New York Times*, Nueva York, 2 de febrero de 1930.
- ¹² Tablada, José Juan. "Los dibujos y grabados únicos de Jean Charlot".
- ¹³ Brenner, Anita. *Idolos tras los altares*, México, Editorial Domis, 1983, p. 362.
- ¹⁴ Orozco, José Clemente. Op. cit. p. 215.
- ¹⁵ Charlot, Jean. Op. cit. p. 215.
- ¹⁶ Anónimo. "Grabados estridentistas", *El Universal*, marzo de 1923.
- ¹⁷ Leal, Fernando. "Reminiscencias de Fernando Leal" en *Renacimiento del Muralismo 1920-1925 de Jean Charlot*, México, Editorial Domis, 1985, p. 198.
- ¹⁸ Weston, Edward. "Palabras sobre la presentación de Jean Charlot en la galería Watrous" en *The Carmelite*, California, 12 de febrero de 1931, p. 3.
- ¹⁹ *Ibid.* p. 4.
- ²⁰ Maples Arce, Manuel. Op. cit. p. III.
- ²¹ *Ibid.* p. IV.
- ²² *Ibid.* p. IV.
- ²³ Cantú, Federico. "Carta a Jean Charlot", La Mesa, California, 12 de agosto de 1948. Inédita (Colección especial Jean Charlot, Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai).
- ²⁴ Charlot, Jean. Op. cit. p. 239.
- ²⁵ Alfaro Siqueiros, David. "Presentación" en *Obra pictórica de Jean Charlot*, Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno del INBA, México, 1968, p. 3.
- ²⁶ *Ibid.* p. 3.
- ²⁷ *Ibid.* p. 4.
- ²⁸ Cfr. Claudel, Paul. "Jean Charlot" en *Peintres Nouveaux*, Parns: Nouvelle Revue Française, 1931.
- ²⁹ Baciú, Stefan. Op. cit. p. 12.
- ³⁰ *Ibid.* p. 13.
- ³¹ *Ibid.* p. 14.

JEAN CHARLOT
Un punto de vista plástico
Mario Rendón Lozano

JEAN CHARLOT

Un punto de vista plástico

Mario Rendón Lozano



Jean Charlot trabajando escultura, Hawai, 1962.

Jean Charlot, el inquieto y culto artista francés llegado a México en 1921, es de los pintores que no han tenido una difusión equiparable al valor de su obra. En efecto, casi todos sabemos de su mural "Masacre en el Templo Mayor" que se encuentra en la escalera del edificio que ocupara la Escuela Nacional Preparatoria en la Ciudad de México.

Sin embargo, produce una impactante sorpresa descubrir cuan intenso es el intercambio de experiencias, influencias, inquietudes y logros que compartió con los artistas nacionales durante el Movimiento Muralista Mexicano.

Asimismo, es poco conocida su posterior actividad en algunas ciudades de los Estados Unidos y la obra que realizó hasta el final de su vida en las Islas Hawai.

La personalidad de Charlot, sus conocimientos y preparación plástica, su curiosidad y vena de historiador, lo condujeron a caminar por los senderos de la búsqueda y experimentación constante. Además de la pintura y la gráfica, la historia y la filosofía, el maestro Charlot también dedicó tiempo a la escultura.

Realizó principalmente encargos de instituciones religiosas, educativas y comerciales. Dentro de éstos, llama la atención su interés por los materiales cerámicos.

Si bien su resistencia a la intemperie nos ha sido demostrada fehacientemente por obras como los frisos del Palacio Real de Susa, de la Antigua Persia, que datan cuando menos de unos cuatrocientos años antes de nuestra era, trasladados al Museo de Louvre a mediados del siglo pasado. Habrá que destacar sin embargo, que la manufactura de piezas en materiales cerámicos, en cualesquiera de sus técnicas, es resultado siempre de depurados y cuidadosos procedimientos.

A las esculturas de Charlot en material cerámico, habrá que agregar la dificultad que representa la dimensión de las piezas, como *Maternidad* de 1959, de un metro y medio de altura, ejecutada para el St. Francis Hospital en Honolulu, Hawai.

Contamos entre éstas un "Sagrado Corazón" de 1969, para la Iglesia de San Guillermo en Hanalí, Kauai, de 2.20 mts. de altura; del mismo año y material es la obra "Chinese Rock" de 2.10 mts. de altura, que se encuentra en Honolulu, Hawai.

Alfi Nui (Gran Jefe) de 3 mts. de altura, de 1971, fué colocada en el Hotel Ala Moana, en Honolulu, Hawai. La escultura más grande que realizó Charlot en material cerámico es "Nuestra Madre María" de 4.80 mts. de altura para la Escuela Elemental Maryknoll, también en Honolulu, Hawai, solucionada a base de mosaicos.

Jean Charlot no se detenía ante problemas técnicos, con todo y que la escultura los presenta invariablemente.

Interesante en cuanto a su manufactura resulta la obra "El Calvario", compuesta por cuarenta paneles de 40 X 50 cms. vaciados en cemento in situ en febrero de 1971, en la Iglesia de San Juan Apóstol y Evangelista.

El interés radica en que modeló en hueco directamente los moldes. Esta modalidad exige pensar en "negativo", es decir, todas aquellas formas que tienen un relieve, serán un hueco en el molde y viceversa. Con este procedimiento, al evitar la realización de los modelos, se obtiene un buen ahorro de tiempo, esfuerzo y dinero.

Charlot se hacía auxiliar por técnicos especialistas como Isami Enamoto para los



Jean Charlot ante la escultura en cerámica "Alí i Nui", Gran Jefe, Hawai, 1971. Fotografía Francis Haar.

"Alí i Nui", Gran Jefe, maqueta en cerámica, 1971.

trabajos en materiales cerámicos y Evelin Guiddings para los trabajos en cobre, ya sea esmaltado o repujado, como fué el caso de los "Episodios de Cristo", tema desarrollado en 32 paneles de 48 X 45 cms. en cobre repujado para la Capilla de la Punahou School en Honolulu, Hawai, obra en la que trabajó desde 1967 hasta noviembre de 1971.

También con la colaboración de la misma especialista, ejecutó "En el Paraíso de los Petroglifos" de 2.55 mts. de altura, en cobre esmaltado y repujado; esta obra se encuentra en la Escuela Intermedia Moanalua, en Honolulu, Hawai.

Llama la atención el sistema que desde 1967 se utilizó en un taller de Nueva York en la fundición de la escultura "Damián" de 1.14 mts. de altura; pieza que actualmente se encuentra en la Iglesia de San Antonio en Wuailuku, Mauí. Me refiero al revolucionario procedimiento de molde cerámico en lugar de el tradicional de arena sílica, por cierto apenas en fase de experimentación en las fundiciones de México.

Además de estas esculturas de carácter público, el maestro Charlot realizó algunas piezas de orden íntimo, siempre dentro de esta tónica de búsqueda en el ámbito formal y en el aspecto conceptual. Así ejecutó algunas representaciones de la crucifixión de Jesús en bronce, en madera y cobre esmaltado.

La pieza escultórica más antigua del maestro es una "Maternidad" tallada en madera entre 1921 y 1922 y que realizó durante las Escuelas al Aire Libre con Alfredo Ramos Martínez.

Para una obra de arte dramático presentada en Hawai, modeló una serie de 13 terracotas, cuyo significado encuentra la resonancia adecuada en el mundo de las tradiciones antiguas de las islas.

Ciertamente, no se trata de una obra escultórica abundante, pero sí interesante por los desafíos técnicos que hubo de superar y por la solución plástica que logró en cada una de ellas.

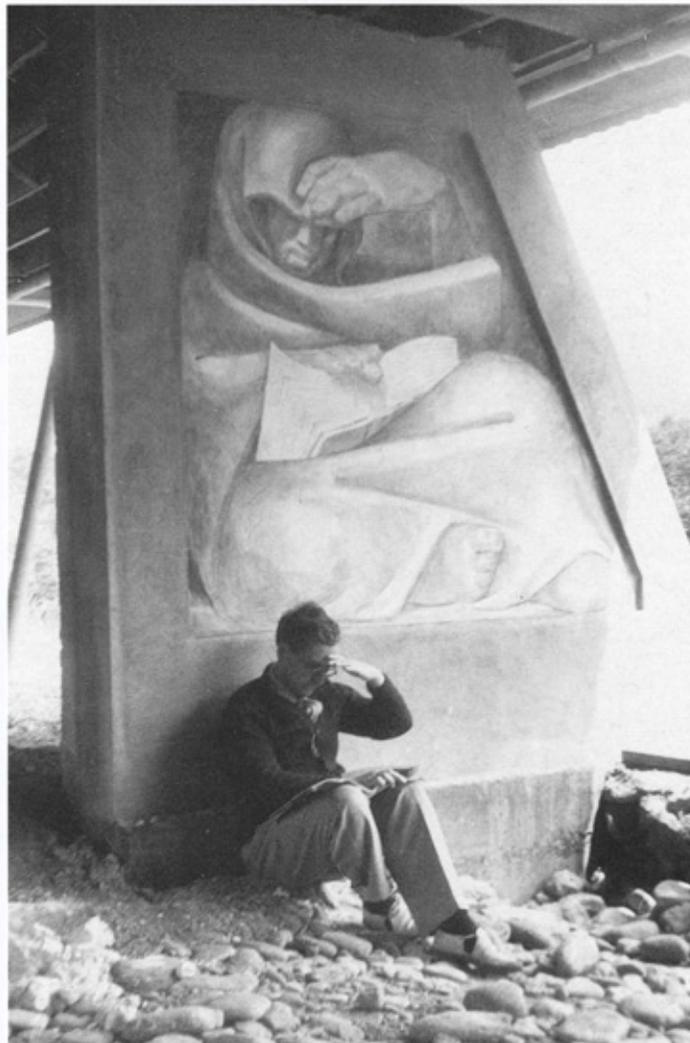


Maternidad, ca 1922, talla en madera.

Jean Charlot con su escultura en cerámica *Roca china*, Hawai, 1959. Fotografía Francis Haar.



Jean Charlot ante su fresco "estudio" en Black Mountain College, North Carolina, 1944. Fotografía Zohmah Day.





Escenas de la vida de Cristo. repujadas en cobre para las puertas de la capilla Thurston en la escuela Punahou, Hawai, 1973.

Los peregrinos de Emaus, según San Lucas 24:30-31, repujado en cobre, puertas de la capilla Thurston en la escuela Punahou, Hawai, 1973.

El taller de San José, según San Lucas 2:40, repujado en cobre, para las puertas de la capilla Thurston en la escuela Punahou, Hawai, 1973.



Esculturas en cerámica para una pieza de teatro para títeres en lengua hawaiana, en el jardín de la casa del artista, Hawai, 1933. Fotografía José Martín Sulaimán.

A las obras escultóricas anteriormente enunciadas del maestro Jean Charlot, pienso que se deben agregar un buen número de piezas que no modeló en ninguno de los materiales tradicionales de la escultura como el barro, madera, piedra o bronce, sino con el lápiz o los colores.

En efecto, observemos algunas de las litografías del maestro, digamos "Descanso y Trabajo" de 1941; encontramos una solución espacial de orden tridimensional. Podríamos afirmar que estamos observando una escultura; sus contornos son precisos, se siente el peso de las formas, existe una lógica en la ubicación de los volúmenes en el espacio de acuerdo a las leyes de la perspectiva.

Asimismo, el manejo de la luz responde a la iluminación natural, es decir, proviene de arriba hacia abajo. Todos los componentes de la obra están sentidos como forma que ocupa un lugar en el espacio; por su concepción y tratamiento espacial, podemos afirmar que se trata, más bien, de una representación escultórica.

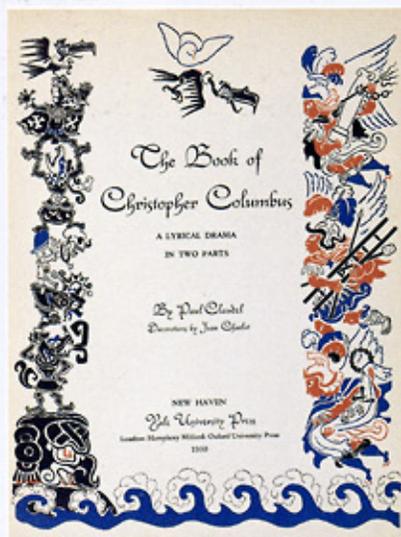
El análisis de la obra anterior es aplicable casi a la totalidad de la obra gráfica y pictórica de Charlot; desde este punto de vista afirmo que la producción escultórica del maestro es más abundante de lo que en principio aparenta. Por un lado cuenta con esculturas que existen en tres dimensiones y por otro con soluciones escultóricas que tienen existencia en una superficie modeladas en estos casos con el lápiz o el pincel.

LOS LIBROS ILUSTRADOS
POR JEAN CHARLOT

Nancy J. Morris

LOS LIBROS ILUSTRADOS POR JEAN CHARLOT

Nancy J. Morris



Libro de Cristóbal Colón.

A lo largo de su vida, los libros y el mundo del conocimiento le interesaban tanto a Jean Charlot como su arte y no es sorprendente que se haya dedicado a la ilustración de libros. Su talento innato en este campo especializado es encantador y se evidencia en un volumen superviviente de la biblioteca de la infancia de Charlot, iluminado con sus acuarelas originales. Dependiendo del estado de ánimo del artista de trece años y del contenido del texto, algunos dibujos son tan sencillos como un *haiku*, otros barrocos y dorados; todos revelan la agudeza y el virtuosismo de su joven artista. [FIGURA 1] Como un artista maduro, la carrera de Charlot como ilustrador de libros comienza en 1923. La última serie de ilustraciones terminada por Charlot fue para *A first book*, un libro para niños con texto de Zohmah Charlot, y las placas para las láminas a color de *A first book* estuvieron junto a su cama cuando murió, en 1979. Entre esos años, 1923 y 1979, Charlot ilustró cincuenta y dos libros: en este trabajo puso el mismo entusiasmo y placer que en sus principales óleos y murales.

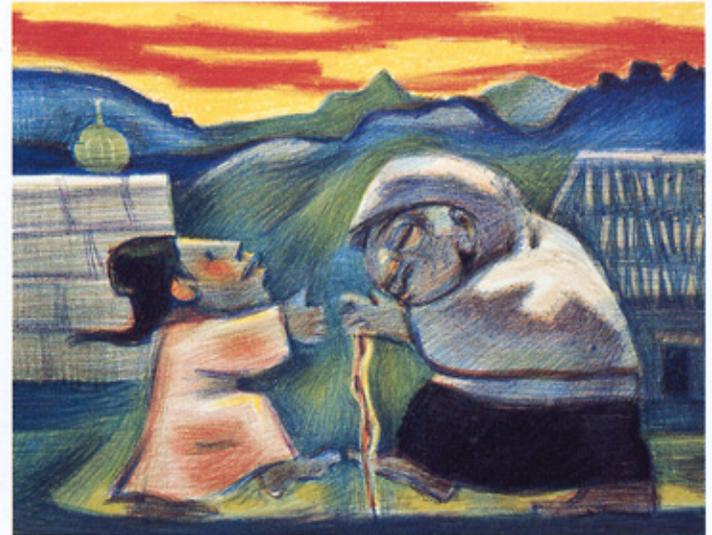
Las ilustraciones del primer libro de Charlot, una portada para *Esquina* de Germán List Arzubide y las ilustraciones para una colección de los poemas “bolcheviques” de Manuel Maples Arce, reflejan su interés en el poder del grabado en madera. Charlot llevó por todo México su exquisito portafolios de grabados, *Chemin de croix* que consiste en las catorce Estaciones de la Cruz publicadas en Francia en 1920, y la excitación que estos grabados generó en los círculos mexicanos de arte influyó en cierto grado en el renacimiento de la tradición del grabado en México. Aunque los artistas mexicanos usaban el grabado como un vehículo para la protesta social, el propio Charlot nunca fue muy revolucionario (él confesó que en realidad nunca leyó los poemas bolcheviques de Maples Arce) y estaba más interesado en las representaciones de la vida cotidiana de la gente común y corriente de México. Se sentía atraído intensamente, sobre todo, por el pasado maya de México, y siguiendo su participación en la expedición arqueológica del Carnegie Institute a Yucatán, las imágenes precolombinas figuran de manera importante en las ilustraciones de Charlot. Sus dibujos para un público juvenil en *Digging in Yucatán* atraen a uno directamente a sus experiencias en el sitio arqueológico de Chichén Itzá mientras que sus ilustraciones para *The book of Christopher Columbus*, de Paul Claudel, muestran cómo la imaginación del artista lo llevó más allá de los dibujos científicos que se requerían de él como un miembro de un equipo arqueológico. El trabajo de Charlot en *The book of Christopher Columbus* esboza las interpretaciones de finales del siglo veinte sobre el viaje de Colón, dándoles la debida importancia a los conquistados en oposición a los conquistadores.

Charlot produjo dos portafolios sobresalientes de imágenes mexicanas, *Picture book* [FIGURA 2] *Mexihkanantli*. Ambos eran series de litografías originales, *Picture book* con títulos del poeta francés Paul Claudel, *Mexihkanantli* con inscripciones de Charlot en náhuatl. *Picture book* contiene un repertorio de los temas favoritos de Charlot, mientras que todas las imágenes en *Mexihkanantli* representan diversos enfoques sobre el concepto de madre e hijo.

The sun, the moon and a rabbit, dirigido a los niños, dio notoriedad a Charlot como el



Página ilustrada por Jean Charlot en un libro de la infancia cuando contaba con trece años de edad.



Danza al amanecer, litografía para el libro *Picture Book*.

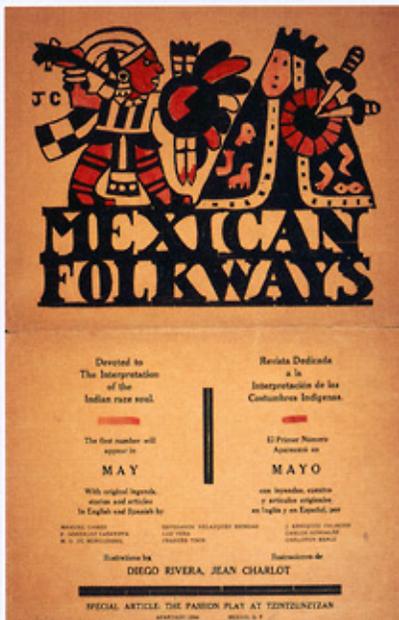
ilustrador a elegir para los temas hispánicos populares en los Estados Unidos en los años treinta y a lo largo de los cuarenta y cincuenta. Una característica impactante del libro es el uso de lavados de color: los turquesa, esmeralda, magenta, durazno y topacio de México. Sin duda, fue debido a la fuerza de las ilustraciones por lo que este título fue elegido como uno de los "Cincuenta libros del año" en 1935. De manera interesante, las ilustraciones de Charlot han resistido a las actitudes cambiantes más que el texto del libro. Muchos editores en los años noventa, atraídos por la belleza de las ilustraciones, iniciaron planes para reimprimir el libro, pero debido a lo anticuado y al tono un poco paternalista de ciertas partes del texto, desecharon el proyecto.

Una colaboración particularmente feliz de artista y escritor fue la asociación de Charlot con la escritora, nacida en México, Anita Brenner, que compartió su afecto por las cosas mexicanas y por los humildes, del mundo. Estos temas encontraron expresión en texto e imagen en los trabajos de Charlot-Brenner para niños *A hero by mistake*, *Dumb Juan and the bandits*, y *The timid Ghost*. Tal vez el trabajo más exitoso de Charlot-Brenner fue *The boy who could do anything*, una colección de cuentos populares mexicanos ilustrados con dibujos de Charlot de la gente del pueblo vista como mexicanos auténticos, no como europeos. Los otros trabajos ilustrados por Charlot con sabor hispánico incluyen *Tito's hats*, *El indio: novela mexicana*, *Tawnymore*, *The story of Chan Yuc*, *And now Miguel*, *The poppy seeds*, *Julio*, y *The corn grows Ripe*.



Litografía para la ilustración del libro *Carmen* de Próspero Merimée.

Portada de la revista *Mexican Folkways* de la que fué director editorial Jean Charlot durante los años.



A pesar del disgusto de Charlot por el arte elitista —prefería considerarse a sí mismo un artista popular— participó en la producción de “libros de arte” que llegaron a ser buscados como artículos de coleccionistas, tanto que sus láminas de ilustraciones fueron desprendidas y aparecieron en el mercado del arte como piezas por separado. Charlot se opuso vigorosamente a esta práctica.

Produjo dos series sobresalientes de ilustraciones para el Limited Editions Club de Nueva York. La primera *Carmen*, de Prosper Mérimée [FIGURA 3], publicada en 1941, contiene treinta y cuatro litografías originales. Ahora sabemos algo de la investigación extensa llevada a cabo para estas imágenes por una libreta de apuntes que sobrevivió a Charlot, que contiene los dibujos en acuarela para los trajes de *Carmen* tomados de dibujos de la Biblioteca Pública de Los Angeles. Otra serie de dibujos muestra los planos de Charlot para la composición. Posteriormente Charlot completó una serie de pinturas del mismo tamaño de las litografías finales, y luego más de doscientas placas litográficas, ya que cada color requería su placa por separado. Los colores extraordinariamente brillantes del artista —rojos fieros, vívidos azules, y morados apasionados— sugieren el sabor de los caracteres españoles del libro y la trama de ira latente. Los editores elevaron el ánimo todavía más encuadernando el libro en una seda multicolor brillante justa para una reina gitana. Un toque final de lujo en el libro es el papel fino, hecho especialmente, marcado con agua con el nombre “Carmen”. La intención de Charlot era producir la impresión más hermosa de las litografías a color nunca antes producidas en los Estados Unidos. Muchos dirán que lo logró.

Publicada primero en 1927 con ilustraciones indiferentes de otro artista, una edición de 1962 del Limited Editions Club del *Bridge of San Luis Rey* de Thornton Wilder, representa otra feliz unión de artista y novelista. La ubicación del texto en América Latina, su fuerte contenido simbólico y moraleja, y su contraste de colonizadores ociosos y campesinos



Litografía para la ilustración del libro *Nuestra señora de Guadalupe*.



Dibujo a pluma para la ilustración *Danza de la muerte*.

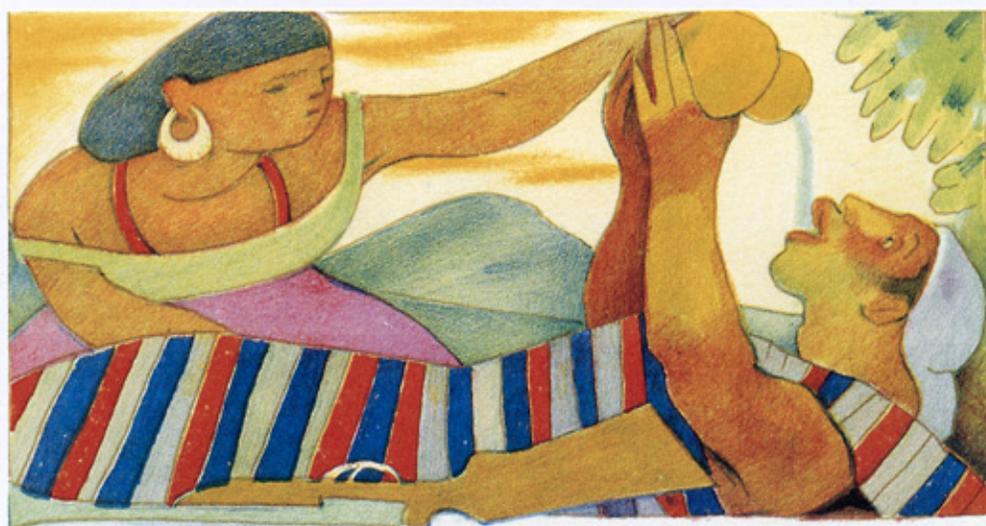
humildes se adaptó a los intereses de Charlot, y para este libro, produjo dieciséis memorables litografías originales.

El profundo compromiso de Charlot con su fe católica se expresa con mayor plenitud en una secuela de murales que alcanzan desde Nueva Jersey hasta las Islas Fiji. Su libro de ilustraciones de temas religiosos de manera semejante, cruza muchas fronteras geográficas y culturales, rendidas siempre bajo el toque distintivo de Charlot. Aún en su monumental álbum de 1920, sobre las Estaciones de la Cruz, Charlot personalizó uno de los dibujos incluyendo un autorretrato con anteojos en la décimo segunda estación, como si conectara las lecciones eternas de la pasión con el hombre moderno.

Charlot parecía intrigado especialmente por el sabor distinto local del catolicismo en México. Uno de sus juegos favoritos de ilustraciones fue hecho para *Our Lady of Guadalupe* [FIGURA 4] de Helen Rand Parish. Charlot estuvo mucho tiempo interesado en los milagros de Guadalupe y estudió muchas versiones, tanto en español como en náhuatl. Dibujó las litografías originales en piedra, eligiendo colores exquisitos. En el formato de página doble para sus dibujos, las figuras en cualquier lado de las páginas son desproporcionadamente amplias, de manera que cuando el libro se abre en una forma de V, se logra un efecto tridimensional. Él aprendió este truco, dijo Charlot una vez, de los murales de Giotto. La precisión del detalle es notable en sus dibujos el color de los caballos de Cortés es históricamente correcto, como su fidelidad en el instrumento para escribir que usaban los escribas de Moctezuma.

También es totalmente mexicana la *Dance of death*, [FIGURA 5], de Charlot, un libro de dibujos y títulos representando calaveras inspiradas en Posada, figuras de esqueletos dedicadas a los asuntos de la vida diaria] en esencia, lecciones de las vanidades de la existencia del hombre. Como las de Posada, las calaveras de Charlot están inspiradas tanto en los cultos a los cráneos del México antiguo, como en la grima de la cristiandad

Litografía a color, ilustración para el libro *Carmen* de Próspero Mérimée.



medieval. Como con Posada, es casi imposible caracterizar el humor macabro, la naturaleza satírica de las calaveras, al mismo tiempo serio y burlón. Frank Sheed, quien publicó el trabajo, lamentaría que el libro se encontró con "incomprensión universal", quizás, decía Sheed, porque los chistes acerca de la muerte no les gustan a los estadounidenses. Los mexicanos, por otro lado, se deleitan con este humor, "afirmando la nada e insignificancia de la existencia humana", tomando prestadas las palabras del poeta mexicano Octavio Paz.

Charlot usaría dibujos a lápiz y tinta semejantes en estilo a los de *Dance of Death* en otro libro de meditaciones llenas de alegría, *Cartoons catholic*. Como en sus otros dibujos religiosos, éstas son expresiones de un hombre para el cual su fe está engranada en la vida diaria, no está marginada para utilizarla sólo los domingos. Las lecciones comprimidas de Charlot sobre la vida, capturadas en la taquigrafía de sus dibujos de pinceladas en blanco y negro, se ha asociado con la teología práctica católica moderna, y continúa apareciendo en el órgano católico *Commonweal* décadas después de su muerte. La alegría de los dibujos católicos de Charlot es contrastante con el misticismo desmayadamente perverso de ilustradores católicos del siglo veinte, como Eric Gill.

A lo largo de su vida, Charlot mantuvo un fuerte interés en los retratos. Cada uno de los retratos de Charlot ofrece un desafío al desafío del retrato: la de producir un parecido, aunque al mismo tiempo sugiere las cualidades morales y espirituales del sujeto. Las dotas de Charlot en el retrato favorecen numerosos libros como frontispicios, representando caracteres tan diversos como el poeta y filósofo Paul Claudel, la artista Henrietta Shore, y el escritor Prosper Mérimée. Un retrato no sentimental ni idealizado del mártir hawaiano Molokai, el Padre Damie, completado para *Damien the Leper*, de John Farrow, representa la primera asociación de Charlot con un tema hawaiano y prefigura una escultura de Damien que iba a completar durante sus días en Hawaii.



Del libro *Cristóbal Colón*
de Paul Claudel

Para *Characters of the reformation*, de Hilaire Belloc, Charlot produjo veintitrés litografías originales, especialmente interesantes desde un punto de vista técnico porque las imágenes se dibujaron e imprimieron usando un nuevo proceso de litografía a color inventado por él y Albert Carmen. Charlot describió la producción de este trabajo como "horripilante" y dibujó e imprimió un total de ochenta y una láminas para producir los veintitrés retratos finales. A pesar del poder de caracterización de los sujetos de Charlot y de su usual atención en la precisión histórica, el autor del texto del libro, Hilaire Belloc, detestó completamente los dibujos, llamándolos "ridículos", y logró que los quitaran de las posteriores ediciones del libro.

Aproximadamente la mitad de los libros que Charlot ilustró estaban dirigidos a los niños. Los libros para niños en los cuales colaboró recibieron un amplio reconocimiento. Dos ganaron el codiciado premio de excelencia en la literatura infantil, la Newberry Medal, y otros dos fueron finalistas de la Caldecott Medal, premiados por excelencia en ilustración para niños. Inspirado por su propia vivencia con niños pequeños, Charlot los dibujó como pequeñas criaturas curiosas, inventivas, listas para explorar el mundo, pero conscientes de la reconfortante figura materna, parecida a un baluarte siempre cercano.

Como sucedió con su colaboración con Anita Brenner, Charlot halló un alma afín en la talentosa escritora de libros para niños Margaret Wise Brown. La prosa de Brown quedó a la medida de la preferencia de Charlot por la honestidad y rectitud y el texto de uno de las mejores y más favorecidamente popular de su colaboración, *A child's good night book*, tiene algo de la calidad comprimida de los *Pictures books*, I y II, de Charlot. Sobre otra de las colaboraciones de los dos, *Two little trains*, el distinguido artista Maurice Sendak escribiría:

"Lo que me gustó es el humor con el cual Charlot dibuja sus robustos niñitos completamente denodados por las severidades del viaje. Lluve y salen sombrillas y

mantas para arroparse. No hay miedo escrito en las caras de los niños. Duermen con inocencia ininterrumpida bajo la gorda media luna mientras los trenes se apresuran. Para alcanzar la orilla del Oeste, los niños se deshacen instantáneamente de sus ropas y saltan al océano que es grande y es azul! Saboreo, también, las basculantes cabezas del ganado y de los gansos a bordo de los dos pequeños trenes... La maravillosa escena de la nieve en blanco y negro, con el ganado agachando sus cabezas hacia abajo de manera que sólo se ven los cuernos, y los gansos pasivos con la nieve goteando en sus boletos, es tal vez mi favorito". Otros trabajos producidos en conjunto por Charlot-Brown fueron *Fox eyes*, *A child's good morning*, y *Sneakers*. La lista completa de las ilustraciones para libros infantiles de Charlot, junto con las mencionadas anteriormente y en la sección precedente, incluye *Secret of the Andes*, *When will the world be mine*, *Hester and the gnomes*, y *Kittens, cubs and babies*.

Charlot se mudó a Hawai en 1949, y poco tiempo después los paisajes y la gente de las islas comenzaron a aparecer en su arte. Como alumno tanto como artista, se entregó al pueblo hawaiano. En una ocasión, escribiendo a su amigo Paul Claudel, Charlot buscó las palabras para comparar a los hawaianos con sus viejos amigos, el pueblo indígena de México. En Hawai, escribió, "la race ancienne existe encore... Elle est magnifique et compliquée. Mais c'est une race joyeuse tandis que l'Azteque est triste. C'est une différence non de qualité mais de style, comme entre Frans Hals et Rembrandt." (La raza indígena todavía existe... Es magnífica y complicada. Pero es una raza alegre mientras que la azteca es triste. Es una diferencia no de calidad sino de estilo, como entre Frans Hals y Rembrandt). Fue el viejo Hawai el que a Charlot más le gustó dibujar y pintar.

Ilustró una colección de leyendas de Hawai, *Selections from fornander's hawaiian antiquities and folklore*, con dibujos chistosos y audaces pinceladas en blanco y negro. No muchos artistas disfrutarían la tarea de ilustrar un libro de texto sobre gramática pero, inspirado por su amor por el sonoro lenguaje hawaiano antiguo, Charlot produjo un divertido conjunto de dibujos para su amigo y profesor de hawaiano Samuel H. Elbert.

Una visita a Fiji le proporcionó inspiración fresca y dio como resultado el portafolios *Kei Viti*. Las litografías de ese portafolios se distinguen por el limitado uso del color, que no, dijo Charlot, surgió de la pereza, sino de intentar alcanzar en cada imagen el máximo impacto dramático de dos colores fuertes, mientras permite al papel jugar un rol más importante en el producto.

Como ilustrador, Charlot es quizás inigualado en el rango de temas y de estilo manifiesto a lo largo de su larga y productiva carrera. Sus ilustraciones deleitan, inspiran y consuelan, pero también se debe hacer énfasis en que hizo contribuciones importantes al arte deshacer libros. Al desagradarle las "impresiones procesadas" producidas fotográficamente, prefería la inmediatez que solo puede venir de la participación del artista en el proceso de reproducción. Muchas de sus ilustraciones para libros califican como litografías originales. Para apreciar esta calidad, uno solamente necesita comparar la edición de Charlot de 1943 de *A child's good night book*, producido a partir de las láminas litográficas originales, coloreadas a mano, de Charlot, con las ediciones posteriores del mismo trabajo producidas fotográficamente. El cabello rubio, por ejemplo, de una de las figuras de Charlot, se muestra como vil verde en la edición de 1992, y a lo largo de las páginas del trabajo posterior los colores aparecen sucios y distorsionados cuando se les compara con el trabajo de 1943. Las contribuciones pioneras de Charlot al arte de hacer libros permanecen como modelos para aquellos que seguirían esta tradición.

CRONOLOGÍA

Blanca Garduño y Milena Koprivitz

Cronología

1898

Nace en la ciudad de París el 3 de febrero.

Su padre, Henri Charlot, es francés nacido en San Petersburgo, de origen judío, posee negocios de importación y exportación, libre pensador y simpatizante del movimiento bolchevique.

Su madre Ann Goupil es francesa hija de franceses radicados en México por dos generaciones, católica, pintora y forjadora del carácter sensible hacia el arte del pequeño Jean.

1900

Dibuja constantemente. Se conservan dibujos de esta fecha, considerados los más antiguos: *Un pájaro que corre* y *Una naturaleza muerta*.

Es retratado con su hermana Odette, dos años mayor que Jean.

1909

Recibe la primera comunión y como regalo, el arqueólogo y fotógrafo francés Desiré Charnay le obsequia un silbato de barro en forma de coyote que había sido encontrado entre los juguetes de un enterramiento prehispánico en las zonas arqueológicas aledañas al Popocatepetl, pieza que hubo de regresar después debido a las contundentes razones expuestas por sus padres.

1911

Hace el retrato de Matilde, la cocinera que trabaja para la familia Charlot en Poissy, obra conocida como *Anciana con bonete*, inconcluso, considerada como la primera pintura al óleo.

Convence a un custodio de la Biblioteca Nacional de París para que le permita la entrada al fondo reservado donde se encuentran los manuscritos y así poder tener en sus manos, copiar e interpretar los códices mexicanos que la viuda de su tío Eugenio Goupil había donado a Francia.

1912

Obtiene el primer lugar en Boxeo en la categoría de "peso mínimo", dentro de la celebración de los Campeonatos Universitarios de Francia, realizados en la Ecole Maniguet, en 52 Boulevard Haussmann.

En la justa, Charlot representa a su escuela, el Lyceé Condorcet.

1913

Disfruta las obras de arte expuestas en las galerías de la calle La Boetie, en su camino al Lyceé Condorcet.

Sueña, en el Louvre, frente a *la batalla* de Ucello, que los encargados, recuerda años después, guardaban en la pequeña sala donde arrinconaban a los pintores primitivos italianos.

1915

Estudia en la Escuela de Bellas Artes de París.

Sufre la pérdida de su padre a quien le hace una serie de dibujos en su lecho de muerte.

Se instala con su familia en el campo, en la villa de St. Maudé.

1916

1917

Viaja por Bretaña y desarrolla su interés por el arte regional de los pueblos que visita.

Forma una amplia colección de un artista popular del siglo XIX francés, Epinal: *Images D'Epinal*.

Pinta una serie de óleos de pequeño formato sobre papel con escenas del paisaje en el campo, templos, calles, su hogar y su estudio.

Forma parte de la peña intelectual *Guilde Notre Dame* organizada en torno a la personalidad del filósofo Jacques Maritain, junto a un grupo de artistas católicos que le dan vida al movimiento contemporáneo llamado "renacimiento francés del arte católico litúrgico".

1917

Se alista en el ejército francés para combatir a los alemanes en la Primera Guerra Mundial.

Ocupa el cargo de teniente de Artillería.

Antes de partir al frente permanece acuartelado en la ciudad de Orleans.

1918

Inicia la serie de grabados en madera con

por Blanca Garduño y Milena Koprivitz

el tema del *Viacrucis* mientras permanece acampado en la ciudad de Sezanne.

En Navidad entra con el Ejército francés a territorio alemán.

Los franceses ocupan Rhineland y Charlot es trasladado de Mannheim a Cologne.

Continúa trabajando sobre el *Viacrucis*.

Observa y estudia las obras de los grandes maestros del arte alemán.

Comienza su profunda admiración hacia los artistas Grünewald y Lochner.

1920

Se da de baja en el ejército.

Los planes de hacer pintura mural en una iglesia de los suburbios de París son cancelados abruptamente y la contrariedad que le ocasiona lo hace tomar la determinación de acelerar su primer viaje a México.

En otoño regresa a su estudio en St. Maudé.

En diciembre expone en el Pavillon de Marzan sus primeros proyectos para pintura mural religiosa, varios diseños para indumentaria litúrgica y su serie de grabados en madera *Viacrucis*.

1921

Participa en una exhibición de pinturas en el Salón de Otoño. Recibe un premio por su cuadro *L'Amitié*.

Se embarca, junto con su madre, en el *Flandres*, rumbo a México.

En una parada de reabastecimiento en el antiguo Puerto México, hoy Coatzacoalcos, realiza su primer pintura en tierra mexicana, que llama *Puerto México*.

Desembarca en Veracruz el 21 de enero.

En México acepta la oferta del pintor Fernando Leal de compartir su estudio en Coyoacán.

Muestra a sus amigos los grabados del *Viacrucis*.

Invita y estimula a los artistas a trabajar el grabado en madera.

Hace sus primeras obras con Luz Jiménez como modelo.

Pinta *Luz con perico* y *Familia Chincuate con Luz* y *Hombre con cigarrillo* con Trinidad como modelo. Realiza, entre otros grabados, *La Gata de Sta. Anita*.

1922

Hace una serie de grabados en madera y pinta algunos retratos en pequeño formato.

Se inicia en la pintura mural como asistente de Diego Rivera, que trabajaba en su primer mural, *La Creación*, a la encaustica, en el Anfiteatro Simón Bolívar de la Escuela Nacional Preparatoria.

Comparte con sus amigos Xavier Guerrero, Siqueiros y Ramón Alva de la Canal la búsqueda del tratamiento efectivo de la técnica del fresco.

Inicia su primera pintura mural con el tema *La Masacre en el Templo Mayor*, considerado el primer fresco del movimiento muralista mexicano, ubicado en la escalera del Ex-Colegio de San Ildefonso. Escoge esta pared, explica más tarde, "porque su forma diagonal contrastaba con la rutinaria forma rectangular de la pintura de caballete".

Conoce a Edward Weston en la primera exposición que presenta el fotógrafo en México y que éste llama en su diario *La Tierra Azteca*. Esta amistad perdurará toda la vida.

1922

El 25 de noviembre pinta a la izquierda del mural la siguiente inscripción *Hízose este fresco en México y fue el primero desde la época colonial, pintólo Juan Charlot e hizo la fábrica el maestro albañil Luis Escobar*.

Hace una serie de grabados en madera y pinta algunos retratos de pequeño formato.

1923

Escribe para *El Demócrata* con Siqueiros, una serie de 4 artículos críticos que firmaban como Ing. Juan Hernández Araujo.

Escribe en francés el texto *La psicoplástica de Diego Rivera* que no ha sido publicado.

Publica el grabado en madera de los artistas tapatíos en *El Universal Ilustrado*.

En enero termina el fresco *La masacre en el Templo Mayor*.

Pinta escenas costumbristas de México en tres tableros de la Secretaría de Educación Pública: *Cargadores*, *Mujeres lavanderas* y *Danza de los listones*, este último destruido por Diego Rivera un año des-

pués. De septiembre a octubre pinta *Nueve escudos* decorativos en el segundo piso del segundo patio de la Secretaría de Educación Pública.

Publica su primer artículo sobre arte mexicano, con el tema de la obra del escultor Manuel Martínez Pintao.

Continúa sus trabajos de grabados en madera conocidos como "grabados estridentistas" para ilustrar la obra de German List Arzubide y Manuel Maples Arce.

Realiza su primera exposición en Estados Unidos dentro de la muestra del Grupo Independiente, en Nueva York, considerada la primera exposición del siglo XX de pintores mexicanos.

1924

Pinta el *Escudo de la Universidad de México* con el águila y el cóndor, en la Biblioteca Panamericana de la Secretaría de Educación Pública.

Realiza al óleo 50 obras con temas mexicanos, algunos retratos de sus amigos y de la modelo Luz Jiménez.

Recibe lecciones de náhuatl de parte de Luz Jiménez quien lo introduce en el conocimiento a fondo de las costumbres y tradiciones del pueblo de México.

Inicia su trabajo como editor de la revista *Mexican Folkways*, dirigida por Anita Brenner.

En agosto publica en el periódico *Eureka* su artículo *Las pinturas de la E.N.P.*, que da respuesta a un artículo de Salvador Novo en *El Universal Ilustrado* el 3 de julio.

Escribe una carta al Sindicato de Pintores, Grabadores y Escultores Revolucionarios.

1925

Expone en la galería de Pan American Union, en Los Angeles, California, dentro de la Sección de Artistas Mexicanos.

Acompaña a Luz Jiménez y a su familia en una peregrinación desde Milpa Alta a Chalma, atravesando la sierra a caballo.

Escribe sobre el impacto de la religiosidad popular que influye de manera determinante en su obra. Introduce el tema de Chalma en su obra gráfica.

Publica su primer estudio sobre el po-

pular artista José Guadalupe Posada: *Un precursor del movimiento de Arte Mexicano el grabador Posada*, en *Revista de Revistas*, 30 de agosto.

Redacta sus *Notas* sobre la serie de conversaciones sostenidas con la Sra. Carmen Rubio de Vanegas Arroyo.

1926

Escribió en francés y publicó en inglés sus textos *México de los humildes* y *Para las gentes de buena voluntad*, en la *Revista Forma* Vol. 1 Núm. 1, correspondiente al mes de octubre.

Escribe su ensayo *Manuel Manilla, grabador mexicano*.

1927

Diciembre 11, en la estación de Colonia de la Ciudad de México es el único amigo que despide a José Clemente Orozco cuando inicia su viaje a Nueva York.

Escribe un texto sobre Fermín Revueltas.

1926

1927

Expone en The Art Center, Nueva York.

Trabaja hasta 1928 como artista, dibujante y pintor dentro de la expedición arqueológica a Chichén Itzá, Yucatán, organizada por el Instituto Carnegie de Washington, dirigida por el Dr. Sylvannus G. Morley.

De enero a junio de esos años copió directamente en los sitios arqueológicos —en óleo, acuarela o dibujo a línea— los monumentos y bajos relieves en el Templo de los Guerreros, y los frescos en el Templo del Tigre.

Durante este tiempo Charlot desarrolló su conocimiento sobre la historia maya, las costumbres y la cultura popular y los incorporó al Yucatán Contemporáneo, que trabajó en obra gráfica, óleos y dibujos al regreso de cada temporada en la zona arqueológica.

Publica cerca de una docena de artículos sobre arte mexicano para la revista *Forma*, así como en *Mexican Life*.

1928

Participa con 18 obras en la exposición colectiva de pintores mexicanos auspi-

ciada por el gobierno de México, que encabezaba el presidente Plutarco Elías Calles, con la colaboración de Anita Brenner, Frances Flynn Paine y José Juan Tablada. En esta exhibición participan Siqueiros, Rivera, Covarrubias, Abraham Angel, Castellanos, Fernández Ledesma, Goitia, Orozco, Mérida, Montenegro, Re-vueltas, Tamayo y Rodríguez Lozano, entre otros.

El 27 de octubre llega a Nueva York acompañado de su madre y se instala precariamente en el ático del No. 42 de la Union Square en unas habitaciones que tenía el artista Moris Kantor.

En junio publica su ensayo *José Clemente Orozco: su obra monumental* en la revista *Forma*, Vol. I, núm. 6.

Escribe *José Guadalupe Posada, grabador mexicano*, anunciado en la revista *Forma*, Vol. I, núm. 7, para salir publicado en el número 8, pero éste nunca se imprimió.

En mayo publica su artículo en inglés *José Clemente Orozco*, para la revista *Mexican Life*.

Escribe el texto *Carlos Mérida, maestro consciente de su arte*.

1929

A principios del mes de enero, después de un invierno muy intenso sufre el fallecimiento de su madre.

Viaja a Washington para la corrección de las pruebas del Informe sobre la Expedición Arqueológica.

Realiza numerosas pinturas de tema mexicano.

1930

Presenta la más grande exposición individual del 13 al 25 de enero: *Una exposición de pinturas mexicanas*, en The Art Students League en Nueva York, donde exhibe 34 óleos, 20 acuarelas, 10 grabados, 42 dibujos, 6 mixtas y algunos materiales al fresco.

En abril participa con un óleo dentro de la exposición en el Museo de Arte Moderno de Nueva York: *46 pintores y escultores menores de 35 años*.

Participa en una exposición colectiva de pintores mexicanos en el Fogg Museum.

Se instala definitivamente en Nueva York donde trabaja como pintor, maes-

tro, escritor e ilustrador de libros.

Ilustra para el escritor Paul Claudel su obra *Libro de Cristóbal Colón*, publicado por la Universidad de Yale.

Hace una serie de litografías con el pintor George Miller, de la que destacan por lo complejo de su composición y número de figuras las obras *Grandes Constructores I y II*, que detallan el trabajo arqueológico de la zona maya.

El 29 de marzo apareció la nota en *American Art News* que reseña la exposición colectiva en la Little Gallery of Houston, Texas, donde Charlot participa con un dibujo de la cabeza de Tina Modotti y Picasso con los *Bebedores de ajeno* y *Hombre sentado*, Pissarro y Cezanne con una litografía cada uno y Rivera con 4 dibujos a lápiz fechados en 1921.

1930

El 21 de abril participa en la exposición *Artistas Mexicanos Modernos* organizada por la Sociedad Harvard para el arte contemporáneo, en Boston, Massachusetts, donde Charlot expuso 6 óleos, 1 grabado y 3 litografías.

Es nominado por la revista *Vanity Fair* para el SalóndelaFama, junto a Percy Hammond, crítico de arte, Elsie Janis, comedianta y Harton Smith, deportista. La nominación de Charlot —dice la crónica— fue por ser acuarelista y hacer muy bellos grabados en madera, porque ha sido reconocido por la crítica de arte, por haber ilustrado el libro de Paul Claudel *Cristóbal Colón*, por haber exhibido recientemente en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, por ser considerado junto con Orozco y Rivera como los pintores mexicanos más reconocidos fuera de México; y finalmente, termina el artículo porque fue fotografiado por la distinguida Tina Modotti.

Explica, en una entrevista publicada en el *New York Times*, sus raíces mexicanas a través de "mi abuelo Louis Goupil, quien casó en México con Sarah Meléndez, sus abuelos paternos" y se refiere también a otro tío del que se tienen escasas noticias:

"Aristides Markel, quien vivió y murió en México y parte de su colección arqueológica pasó al Museo Nacional de México".

1931

Escribe *Poemas en francés* publicados por la revista *Contemporáneos* en el Número 37, del mes de junio.

Expone en la Galería John Levy de Nueva York 42 pinturas realizadas entre 1927-1931.

En mayo expone dibujos y acuarelas en la galería John Becker.

Aparece publicado, en dos volúmenes, el informe arqueológico del viaje a Yucatán con el nombre de *The Temple of the Warriors at Chichén Itzá, Yucatán*.

En diferentes revistas y periódicos de Nueva York la obra de Charlot recibe el elogio de la crítica especializada en arte, en todas las notas se enfatiza el aspecto monumental de las pinturas.

Durante el verano viaja a México y conoce a su futura esposa, Zohmah Day, nacida en 1909 en Brigham City, Utah.

Enseña arte en la Art Students League, en Nueva York.

1932

Se publica el estudio preliminar sobre las ruinas de Caba, Quintana Roo, México por J. Eric S. Thompson, Harry E. D. Pollock y Jean Charlot, Washington, Carnegie Institution.

En agosto aparece la publicación *Jean Charlot* dentro de la serie *Peintres nouveaux Paris*, con introducción de Paul Claudel e ilustrado con la obra de Charlot realizada entre 1924 y 1931.

Realiza obras de caballete de tema religioso y retratos de sus amigos en Nueva York.

1933

Trabaja 32 piedras litográficas diseñadas para el *Picture book* en una edición de 500 ejemplares. La mayoría de los temas de este libro son mexicanos.

Enseña arte en Chovinard School of Art.

Se vincula muy estrechamente con su amigo Edward Weston, a quien había conocido y tratado en México.

En febrero, presenta una exposición individual en la galería John Becker de Nueva York con 21 óleos y 8 acuarelas.

Mayo, participa en la exposición *American Sources of Modern Art* organizada por el

Museo de Arte Moderno de Nueva York.

En septiembre, presenta una exposición individual en la galería Ansel Adams, en San Francisco, California, con 22 óleos y 16 litografías.

Trabaja una serie de pequeños óleos antes de partir a Los Angeles para visitar a Zohmah.

Charlot, después de imprimir una cromolitografía con Kistler, le propone a éste la producción de *Picture book* con un repertorio de los motivos empleados por el artista a la manera de *Liber studiorum*, de Turner, o los ejemplos de los primitivos renacentistas, para ser impresos mecánicamente como las imágenes de Epinal, Daumier o Posada.

1934

Enero a abril, realiza tres exposiciones individuales en la galería John Levy de Nueva York, en el Club de Arte de Rock Island, Il y en la Escuela de arte Florence Cane de Nueva York. En esta última presenta *Murales Mayas*, incluidos 60 dibujos de Charlot de 1926-1929 sobre la Exposición Arqueológica Carnegie a Chichén Itzá.

Agosto a octubre pinta los murales en el vestíbulo del salón de Strauben Muller Textile High School, N.Y., simbolizando la educación. Estos murales fueron destruidos un año después.

1935

Abril, se organiza en el Museo de Toronto, en Canadá la exposición *Retrospectiva de Jean Charlot*.

Se dedica a la enseñanza en la pequeña pero progresista escuela de arte del edificio de la R.C.A. en el Centro Rockefeller de Nueva York.

Imparte cursos sobre litografía y clases de técnica de la pintura al fresco.

1936

En febrero-marzo presenta una exposición individual en el Museo de Arte del Smith College de Northampton, Ma. En la galería John Levy de Nueva York: *Obra reciente 1933-1936*. El catálogo de esta exposición se refiere a la pintura religiosa de Jean Charlot, escrito por Lincoln Kirstler.

En marzo, presenta una exposición individual con 56 obras de técnicas diversas en la Universidad de Columbia.

Abril a octubre realiza 23 retratos para ilustrar el libro de Hilarie Belloc *Characteres of the Reformation*, cuyo tiraje de la primera edición constó de 5000 ejemplares publicados por Sheed and Ward's.

1937

Enseña en Cane School.

Completa el *Viacrucis*, 2a. versión
Agrupa las pinturas de tema mexicano en *Tortilleras y Lavanderas*.

Organiza un catálogo razonado de la obra gráfica producida.

En el verano dicta conferencias en la Universidad de Columbia y enseña en el Art Student's League de Nueva York.

Octubre. Llega a la ciudad de Los Angeles. Ilustra el libro *Damián el leproso*.

1938

Febrero 7-18, presenta en la galería Stendahl de Los Angeles, Ca., una muestra de 27 obras.

Marzo 7-27, presenta en la galería Passadoit de N. York una muestra individual de acuarelas.

Cierra la empresa editorial Sheed & Ward Association. A partir de esta fecha hasta 1968 hace ilustraciones de libros y portadas para la firma editorial Trumpet.

Enero a abril enseña en Chouvinard Art School.

En Hollywood dicta conferencias en los Estudios Disney sobre la serie *Haciendo pintura y cine* (Pictures and picture making).

Dicta conferencias en la Universidad de Columbia y en el Museo de Brooklyn. Se cumplen 34 semanas de la revista *Comonweal*, ilustrada con obras de Charlot.

Expone en las galerías Stendahl y Passadoit.

Lynton Kirstler hace la impresión litográfica del *Viacrucis*.

1939

Expone en la Universidad de Iowa, Ia.

Participa en la *Muestra de Arte Mexicano* celebrada en Rochester.

Expone en las galerías Passadoit y

Weyhe de Nueva York.

En primavera enseña en Art Students League.

Mayo, en San Francisco, contrae Matrimonio con Dorothy Zohmah Day.

Verano, durante 7 semanas, enseña en la Universidad de Iowa.

Hace un mural al óleo sobre tela en 2 tableros sobre la vida de Santa Brígida, en la iglesia de Sta. Brígida en Peapack, N. Y.

Julio, pinta el mural con el tema de San Cristóbal para un salón de clases de la Universidad Iowa.

Diciembre, pinta escenas de navidad que servirán para las portadas de la revista *Times*.

1940

Febrero a marzo expone en la galería Bonestell de Nueva York la muestra *Jean Charlot: pinturas recientes*. En esta misma galería, de diciembre a enero del siguiente año presenta la exposición *Pintura religiosa* que incluye el *Viacrucis*.

Continúa la enseñanza en el Art Student League y durante el verano trabaja en la Universidad de Iowa, donde realiza en la Escuela de Bellas Artes un mural para demostrar la realización de la técnica del fresco.

Nace su primera y única hija, Ann Marie.

Publica una colección de artículos escritos con anterioridad bajo el título: *El arte de los mayas a Disney*.

Ilustra la novela *El Indio*, de Gregorio López y Fuentes, editada en Nueva York por W. W. Norton.

1941

Participa en la Bienal Concoran en la Galería de Arte Concoran de Washington, D. C. En esta misma ciudad expone en la galería Duncan Phillips.

Expone en la Universidad Estatal de Louisiana en Baton Rouge, La.

Diciembre, expone en la galería Bonestell, *Jean Charlot obra temprana 1924-1925*. Ejerce la docencia en arte y establece su residencia hasta 1944 en la Universidad de Iowa.

Septiembre a diciembre imparte cursos en la Universidad de Georgia.

Realiza con su grupo de estudiantes el

mural demostrativo *Fresco Class in action*, que más tarde fue destruido.

Publica 10 artículos sobre arte católico contemporáneo.

Nace su segundo hijo y primer varón de la familia, John Pierre.

Ilustra la novela *Carmen*, de Próspero Merimée, publicada en Nueva York por Limited Editions Club.

1942

Marzo a mayo, participa en la exposición colectiva *Festival infantil de arte moderno*, organizada por el Museo de Arte Moderno de Nueva York.

Noviembre, presenta una muestra individual de pinturas al óleo, bocetos y dibujos en el Young Memorial Museum de San Francisco.

Expone en las galerías Weyhe y Stendahl de Nueva York y Los Angeles, respectivamente.

Es artista residente de la Universidad de Georgia y maestro de Historia del Arte de la Universidad de California.

Durante el verano realizó los murales *Cotton Gin* al óleo sobre tela para el edificio de Correos de la ciudad de Georgia, y *Artes visuales, drama y música*, para la fachada del edificio de Bellas Artes de la Universidad de Georgia.

1943

Es artista residente en la Universidad de Georgia.

Hace 17 ilustraciones para el libro infantil *Buenas noches, niño*, de la escritora Margaret Wise Brown.

1944

Durante el semestre de primavera es artista residente de la Universidad de Georgia, en el verano enseña en Black Mountain College, North Carolina y durante el otoño es artista residente en Smith College, Northampton, Ma.

Pinta los frescos *Inspiración y Estudio* en el edificio de nuevos estudios del Black Mountain College.

Nace su hijo Martín.

1945

Aparece el libro *Los murales de Charlot en*

Francia, en el que se describe el proceso de las tres pinturas murales llevadas a cabo por el artista entre 1941-1944, en el edificio de Correos de Mc Donough, en el de Bellas Artes y en la Facultad de Periodismo de la Universidad de Georgia, bajo los auspicios del gobierno de Washington el primero, por estricto concurso ganado, y de la Fundación Carnegie y otros organismos universitarios de Georgia. El libro lleva una introducción de Lamar Dadd.

1945

Prologa la edición *Cien grabados en madera de José Guadalupe Posada*, publicado en México por Venegas Arroyo.

Publica artículos sobre arte en México y en Estados Unidos.

1945

Durante la primavera es artista residente en Smith College.

Obtiene la beca Guggenheim para escribir el libro *The mexican mural renaissance: 1920-1925*, que fue publicado en 1963 por la Universidad de Yale.

Para el desempeño de su beca se traslada con su familia a la ciudad de México donde reside hasta 1947.

Escribe un texto sobre El San Cristóbal de Santiago Tlatelolco.

Escribe sólo un artículo sobre la Exposición de *Tapicería religiosa* de Lola Velázquez Cueto.

1946

Reside en México y continúa su investigación para la Beca Guggenheim.

Se le otorga, el 10 de junio, el grado de Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Iowa. El escritor José Juan Crespo de la Serna refiere este acontecimiento en su artículo *Palmas qui meruit ferat* (quien lo merezca recibe la palma) en el que pondera la significación del elogio *With all the rights and privileges there to appertaining* (con todos los derechos y privilegios que ello comporta) que fue la frase sustantiva que señaló la solemnidad del acto.

Nace su cuarto hijo, Peter.

Prologa el libro *Retrato de la América Latina hecho por sus artistas gráficos* y el álbum gráfico de

Alfredo Zalce, *Estampas de Yucatán*.

1947

Concluye las 10 litografías con el tema de la madre mexicana, iniciadas el año anterior. La serie, llamada *Mexihkanantli*, fue realizada en el taller de la Gráfica Popular con la ayuda del impresor José Sánchez.

Durante su estancia en la ciudad de México se inscribe formalmente en la clase de náhuatl impartida por el Dr. Robert Barlow.

Escribe en náhuatl una pieza para teatro de títeres, *Mowentihke Chalman* (Peregrinos de Chalma), que fue puesta en escena en la parte trasera de un camión con el que se recorrían las escuelas rurales del país durante la campaña alfabetizadora para las comunidades indígenas de la Secretaría de Educación Pública.

Renueva y fortalece su amistad y trato con los artistas mexicanos entre los que se encuentran Carlos Mérida, Alfredo Zalce, Pablo O'Higgins, Ricardo Martínez, Federico Cantú.

Regresa a Estados Unidos en el verano y enseña en Chouinard School of Art.

Realiza litografías con el impresor Lynton Kirstler.

Es nombrado director de la Escuela de Arte en Colorado Springs.

Expone en la Casa Capilla del centro de Bellas Artes en Denver.

Es curador invitado para la exposición de aniversario del Instituto Americano de las Artes Gráficas *Grabadores Americanos 1913-1947*, exposición retrospectiva para el Museo de Brooklyn para la que también escribe diferentes ensayos.

Prologa el álbum de *Aguatintas*, de Lola Cueto.

1948

Hace litografías con Laurence Barrett y continúa como director del Centro de Bellas Artes de Colorado Springs.

En la Universidad de Yale dicta una conferencia magistral sobre *Pintura Mexicana Contemporánea*.

Pinta el mural *Tortillera* para una residencia privada.

En septiembre expone en la galería George Nix, de Colorado Springs.

1949

Es invitado por la Universidad de Hawai como artista y maestro residente.

1950

Marzo. Presenta una exposición individual en la Academia de las Artes de Honolulu.

Pinta el mural al fresco *Hawaiian Drummers*, en la residencia del artista John Young.

Es nombrado consejero de la Newman League del Club Católico de la Universidad de Hawai.

Durante el verano enseña en el Colegio del Estado de San Diego.

Hace obra gráfica con Lynton Kistler, la mayor parte con motivos hawaianos.

Publica en un libro *Haciendo arte de México a China (Art-making from Mexico to China)*, que es una antología de artículos publicados con anterioridad.

1951

Realiza los murales al fresco de la Universidad de Arizona en Tempe, sobre temas locales de la cultura hopi.

Pinta el mural al fresco *Procesión en Chalma* en una residencia privada en Tempe, Arizona.

Durante el verano enseña en la Universidad Estatal de Arizona.

1952

Concluye el mural, iniciado el año anterior, realizado al fresco, con el tema *Primeros contactos de Hawai con el mundo exterior*, para el Bishop Bank en Waikiki. El tratamiento del tema desarrolla la historia y la cultura de Hawai entre 1780 y 1820.

El edificio fue destruido en 1966 y el mural se dividió y desprendió en 70 fragmentos.

A partir de este año y hasta 1971 escribe aproximadamente 160 artículos de crítica de arte publicados en los diarios de Honolulu: *Advertiser* y *Star Bulletin*.

1953

Publica en la revista *Magazine of Art* su ensayo ilustrado *Diego Rivera en Italia*.

Realiza los murales *Lauhala grove* al fresco en una residencia privada de Honolulu; *Navidad en el rancho* en una residencia pri-

vada en Hawai y *Comencement* en el segundo piso del edificio administrativo Bachman de la Universidad de Hawai.

1954

Realiza el mural al fresco *Cuatro naturalezas muertas*, para el College Inn, en Honolulu.

1955

Realiza los murales al fresco *Petroglifos Hawaianos* en una residencia privada de Honolulu.

La clase de fresco en acción en el comedor de estudiantes del edificio O'Shaughnessy en la Universidad de Notre Dame; 14 tableros simbolizando las bellas artes en el Auditorio del Colegio Sta. María; y el *Salma del Buen Pastor*, en el parque Lincoln en Michigan.

Durante el verano enseña en Notre Dame, In. y presenta una exhibición de su obra.

1956

Manuel Maples Arce escribe un artículo sobre *Las pinturas de Jean Charlot en Cuadernos Americanos* No. 50.

1957

Realiza la caricatura semanal para el periódico local del Sindicato Católico de Trabajadores.

Pinta el mural *Árbol de Papaya* para una residencia privada en Honolulu y *Follaje tropical* en su propia casa.

Se traslada a su residencia definitiva dejando atrás, para siempre, las residencias universitarias.

La nueva casa es diseñada en gran parte por Charlot.

Los muros de su nueva casa se revestirán de cuadros y grabados de sus grandes amigos que hasta la fecha la hacen respirar una atmósfera de casa-estudio-museo de gran calidez. En sus paredes hay obras de Carlos Mérida, Ricardo Martínez, Joseph Albers, Ernst, Rivera, Siqueiros, Doumier, Orozco, Tamayo, Zalce, Smith, Xavier Guerrero y muchos más guardados en el estudio. De la artesanía popular destacan los objetos mexicanos junto a los de Hawai, Fiji, Nueva Zelandia, Samoa Papúa, Nueva

Guinea, Tonga, Filipinas, Australia e islas del Pacífico. Punto focal del comedor es la gran lámpara de papel diseñada por Izamu Noguchi.

1958

Dicta una serie de conferencias sobre el tema de la Virgen María en el arte en el Colegio Chaminade de Honolulu.

Realiza el mural *La compasión de Cristo* para la iglesia de Sta. Catarina en Kealia, Hawai. En este lugar realiza también un *Viacrucis* en cerámica, y otros temas religiosos en interiores y exteriores del Hospital de San Francisco en Hawai.

El Museo Bishop le publica su estudio sobre arte hawaiano *Choria y Kamenameha*.

1959

Disfruta de su año sabático en la Universidad de Hawai.

Pinta los murales al fresco *Trinidad y episodios de la vida Benedectina* y *Cuatro apariciones de Nuestra Señora de Guadalupe* para la cripta de la Abadía Benedictina.

Realiza los murales *Cristo y los Santos* para el Oratorio de San Felipe Neri, en Rock Hill, S.C. y *San Gabriel*, en tableros de cerámica para el vestíbulo de la iglesia de San Gabriel, Charlotte, N.C.

1960

Realiza el mural *Piedad*, en mosaico, para la iglesia de San Juan, Morristown, N.J. develado dos años después.

Pinta al fresco el mural *Fiesta mexicana* para uno de los dormitorios de la Universidad de Syracuse.

Imparte en la Universidad de Texas un ciclo de conferencias con el tema *El renacimiento muralista mexicano*.

Elabora una ponencia sobre *La fuerza del arte actual en la Unión Americana*.

Como parte del simposio *Reporte sobre cultura americana* en Rosary Collage, Oak Park, Illinois.

Imparte durante el verano un curso avanzado de pintura en la Universidad de Minnesota Duluth, al tiempo que se presenta una muestra retrospectiva de su obra en la galería Tweed.

1961

Pinta al fresco el mural *Nuestra Señora del*

Socorro y Ascención del Señor para el techo y muro absidal del templo de Nuestra Señora del Socorro en Farmington, Michigan.

Realiza el mural *Noche Hula* con tableros de cerámica, en Trade Winds Apartments, en Honolulu.

Ilustra con 15 litografías a color el libro *El puente de San Luis Rey* de Thonton Wilder, publicado por Limited Editions Club con un tiraje de 21,500 ejemplares.

1962

Publica su libro *El arte mexicano y la Academia de San Carlos, 1785-1915*, en edición de la Universidad de Texas.

Escribe su obra para teatro en lengua hawaiana Na'auao.

1963

Durante el otoño e invierno realiza los murales al fresco *Cristo Negro*, para el altar mayor y *El taller de San José y La Anunciación*, en los altares colaterales del templo de San Francisco Javier, Waiserelagi, Provincia de Ra, Fiji.

Publica *Tres obras de teatro antiguo hawaiano* en ediciones de la Universidad de Hawai.

1964

Publica en edición privada las obras para teatro *Laukiamanuiakahihi* y *Espíritu de Islandia*.

1965

Escribe a su amiga Carmen Barreda una carta en la que afirma su amor a México cuando dice "aunque no he podido regresar a México, siempre sera el país preferido de mi corazón".

1965

Escribe la obra de teatro en un acto *Two ionos*, basado en una interpretación original sobre la muerte del capitán Cook.

1966

Recrea el mural del Bishop Bank con el tema *Primeros contactos de Hawai con el mundo exterior*.

Se presenta en la Academia de las Artes de Honolulu la retrospectiva: *Cincuenta años, 1916-1966*.

1967

Inicia los diseños para los 32 tableros realizados en cobre repujado sobre distintos *Episodios de la vida de Cristo* para la decoración de cuatro puertas de la Capilla Thurston, en la Escuela Punahou en Honolulu, con el apoyo técnico de la escultora Evelyn Giddings.

1968

Viaja a Europa y regresa a París después de 45 años de ausencia. En París y en Mazéville, Francia, trabaja algunas litografías con tema mexicano auxiliado para su impresión por el editor Claude Jobin, at Mourlat y por Masson en Mazéville.

Escribe el texto *Recuerdo de Leopoldo Méndez*.

El Instituto Nacional de Bellas Artes, a través del Museo de Arte Moderno, dirigido entonces por Carmen Barreda, amiga del artista desde su primera residencia en México, le organiza una exposición como parte del Festival Internacional de las Artes en el marco del Programa Cultural de los XIX Juegos Olímpicos.

En el catálogo aparece un texto de David Alfaro Siqueiros en homenaje y reconocimiento a Charlot por considerarlo un "fundador primordial del movimiento muralista mexicano".

1969

Escribe su carta a Alberto Beltrán.

1971

Escribe el ensayo *Carlos Mérida, coloso del arte mexicano*.

1972

Con el nombre de *Elogio a Xavier Guerrero* aparece publicado en *Diorama*, suplemento cultural de *Excelsior*, la presentación al catálogo de Xavier Guerrero solicitada a Charlot por Carmen Barreda, meses antes de la exposición de Guerrero en el Museo de Arte Moderno.

1973

1974

El Dr. Morton Berk le diagnostica cáncer de próstata.

1975

Recibe tratamiento de radiaciones y quimioterapia.

1976

La Fundación Jean Charlot y la Fundación del Estado de Hawai para la Cultura y las Artes organizan la gran exposición *Retrospectiva de Jean Charlot*. La Universidad de Hawai publica el catálogo razonado de la obra gráfica realizado por Peter Morse: *Jean Charlot's prints*.

La Legislatura del Estado de Hawai le otorga la más alta distinción: "The older distinction for cultural leadership", y fue Charlot el único de origen no hawaiano entre los siete ciudadanos que hasta la fecha han recibido esta presea.

El Museo de Arte de la Universidad de Georgia presenta la exposición: *Pinturas, dibujos y litografías de Jean Charlot*.

1978

Termina el mural *Cristo y la mujeres samaritana* en la Escuela Elemental Maryknoll de Honolulu.

Kistler imprime, en edición de 150 la serie de cinco litografías a color de Charlot sobre temas de la Polinesia: *Kei Viti*.

1979

Termina la escultura en cerámica *Madona entronizada* para la escuela Mary Knoll, con el apoyo técnico y la coordinación de la escultora Evelyn Giddings.

Confinado a su silla de ruedas se mantiene activo en el arte creando y escribiendo sus últimos artículos que le fueron publicados posteriormente.

Muere el 20 de marzo.

El Estado de Hawai le rinde un solemne homenaje a su memoria.

Bibliografía

- Abel, Joseph A. *Exhibitions of Jean Charlot's art*. Hawaii, University of Hawaii, 1991.
- Acevedo, Esther. et al. *Guía de murales del Centro Histórico de la Ciudad de México*, Mexico, Universidad Iberoamericana, 1984.
- Alfaro Siqueiros, David. *Me llaman el coronelazo*, México, Grijalbo Editores, 1977.
- Baciu, Stefan. *Jean Charlot: Estridentista silencioso*. Presentación, Manuel Maples Arce; poema de German List Arzubide. México, Editorial "El Café de Nadie", 1981.
- Brenner, Anita. *Idolos tras los altares*, México, Editorial Domés, 1983.
- Claudé, Paul. *Peintres nouveaux: Jean Charlot*, París, Nouvelle Revue Française, 1932.
- Conger, Amy. *Edward Weston: photographs from the collection of the Center for Creative Photography*, Arizona, Center for Creative Photography/The University of Arizona, 1992.
- Constantine, Mildred. *Tina Modotti: una vida frágil*. Traducción Flora Botton México, F.C.E., 1993. (Colección Tezontle).
- Cortés Juárez, Erasto. *El grabado contemporáneo*, México, Ediciones Mexicanas, 1951. (Enciclopedia Mexicana de Arte, Núm. 12).
- Goupil, Eugenio. *Calendario Idolátrico*. París, 20 láminas, 18 en negro y 2 a color 28 x 25 cms. s.i.
- Charlot, Jean. et al. *The temple of the warriors at Chichén Itzá*, Yucatan. Washington, Carnegie Institution, 1931.
- Charlot, Jean. *Picture book*, New York, J. Becker, 1933.
- _____. *Art from the mayas to Disney*, New York and London, Sheed and Word, 1939.
- _____. *Mexihkanantli*, México, La estampa mexicana, 1947.
- _____. et al. *Portrait of Latin America. As seen by her print makers*, Nueva York, Hastings house Publishers, 1946. (Edición bilingüe).
- _____. *El arte mexicano y la Academia de San Carlos, 1785-1915*, Austin, Texas, University of Texas Press, 1962.
- _____. *Psychoplastie de D. M. Rivera a l'usage des aveugles et des gens du monde*, México, A l'enseigne de la Sainte Paureti, MCMXXIII, 1923.
- _____. *Posada's dance of death*, Nueva York, Pratt Graphic Art Center, 1964.
- _____. *Posada's México*, Washington, Edited By Ron Tyler Library of Congress, 1979.
- _____. *El renacimiento del muralismo mexicano 1920-1925*, México, Editorial Domés, 1985.
- Charlot, Zohmah. *A first book*, Honolulu, Ed. the author, 1980.
- _____. *Jean Charlot: books, portfolios writings, murales*, Honolulu, Edición Privada, 1986.
- _____. *Chemin de Croix Dessine et Greve Sur Bois de Fil*, Chaumontel, France, The Artist, 1920.
- _____. *Dance of death: 50 Drawings and Captions by Jean Charlot*, New York, Sheed & Ward, 1951.
- Debroise, Olivier. *Figuras en el trópico, plástica mexicana 1920-1940*, México, Editorial Océano, 1983.
- Delpar, Helen. *The enormous vogue of things mexican cultural relations between the United States and Mexico, 1920-1935*, Tuscaloosa, Alabama, The University of Alabama Press, 1992.
- Edwards, Emily. *Painted walls of Mexico from prehistoric times until today*, photos by Manuel Alvarez Bravo, Foreward Jean Charlot, Austin, Texas, University of Texas Press, 1966.
- Ethel, Moure (ed). "Jean Charlot, paintings, drawings and prints", Georgia Museum of Art. *Bulletin*, Vol. 2/2. Athens, 9. University of Georgia, 1976.
- González Matute, Laura. *Escuelas de pintura al aire libre y Centros Populares de Pintura*, México, CENIDIAP/INBA, 1987.
- List Arzubide, Germán. *Esquina: Poemas*, México, Librería Cicerón, 1923.
- _____. *El movimiento estridentista*, Xalapa, Ver. México, Ediciones Horizonte, 1982. (Biblioteca Selecta AFEM, núm. 9).
- Manrique, Jorge Alberto. "El proceso de las artes, 1910-1970". *Historia general de México*. IV. México, El Colegio de México, 1976, pp. 287-301.
- Maples Arce, Manuel. *Urbe*, México, 1924.
- _____. *Urbe: Super-poema bolchevoque en 5 cantos*, México, Andrés Botas e Hijo, 1924.
- _____. *Soberana juventud*, Madrid, Editorial Plenitud, 1967.
- Meyer, Hanner. *El Taller de Gráfica Popular*, México, "La Estampa Mexicana", 1949. (Edición bilingüe).
- Morse, Peter. *Jean Charlot's prints: A catalogue raisonné*, Honolulu, University Press of Hawaii and Jean Charlot Foundation, 1976.
- _____. *Y Jean Charlot, Antología de ensayos sobre el arte mexicano por Joan Charlot*, compilación y notas de. (en prensa).
- Museo Nacional de Arte, INBA. *Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México, 1991.
- Oles, James. *South of the Border: Mexico in the american imagination 1914-1947*, con un ensayo de Karen Cordero Reiman, Washington and London, Smithsonian Institution Press, (edición bilingüe).
- Orozco, José Clemente. *El artista en Nueva York: cartas de Jean Charlot, 1925-1929 y tres textos inéditos*, Prólogo de Luis Cardoza y Aragón, Apéndices de Jean Charlot, México, Ediciones Siglo XXI, 1971.
- _____. *Autobiografía*, México, Ediciones Occidente, 1945.
- Poniatowska, Elena. *Tinísima*. México, Biblioteca Era, 1992.
- Reed, Alma. *Orozco*, México, F.C.E., 1955.
- Schneider, Luis Mario. *El estridentismo*, México, Bellas Artes, 1970.
- Stewart, Virginia. *45 Contemporary mexican artists*, Stanford, California, Stanford University Press, 1951.
- The University of Hawaii Art Gallery, Department of Art, *Jean Charlot: A retrospective*, Honolulu, Hawaii, 1990.
- Wolfe, Bertram D., *La fabulosa vida de Diego Rivera*, México, Editorial Diana, cuarta reimpresión, 1991.

Hemerografía

- Alden Jewll, Edward. "Art moderism at Levy Galleries". *New York Times*. april 1, 1931.
- Alfaro Siqueiros, David. "Presentación" en *Obra pictórica de Jean Charlot*. Catálogo de la exposición en el Museo de Arte Moderno del INBA, México, 1968.
- Barreda, Carmen. "Carta a John Charlot"; Monterrey, N.L., marzo 6 de 1980. Inédita. (Colección especial Jean Charlot. Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai).
- Beltrán, Alberto. "Ilustradores mexicanos de los años 30 a 50" en *El Día*, México, 9 de mayo de 1984.
- Brenner, Anita. "A mexican renaissance", *The Arts*. Publishing Corporation, New York, 1928.
- Brooklyn Daily Eagle. "Native art holds center of the stage during current week: Comment on current shows". In the *New York Galleries*. Nueva York, april 5, 1931.
- Burrows, Carlyle. *New York Herald Tribune Books*. N.Y. april 5, 1931.
- Cantú, Federico. "Carta a Jean Charlot", La Mesa, California, 19 de agosto de 1948. Inédita. (Colección especial de Jean Charlot, Biblioteca de Hamilton, Universidad de Hawai).
- Crespo de la Serna, Jorge Juan. "Presencia del pintor Jean Charlot" en *Artes Plásticas*, México, s./f.
- Charlot, Jean. "El grabador Posada, un precursor del arte moderno" en *Revista de Revistas*, México, 30 de agosto de 1925.
- _____. "Art interpretations", *Mexican Life*, march, p. 16, 1926.
- _____. "Pinturas murales mexicanas" en *Revista Forma* No. 1, México, 1 de octubre, 1926.
- _____. "Para las gentes de buena voluntad" en *Revista Forma* No. 1, vol. 1, México, pag. 34, octubre de 1926.
- _____. "José Clemente Orozco", *Mexican Life*, pp. 25-27, may, 1928.
- _____. "José Clemente Orozco, su obra monumental" en *revista Forma* No. 6, México, 1928.
- _____. "Yucatan temple builder", *The Art News*, The John Levy Galleries, may, 1931.
- _____. "Charlot writes of new interest in bouguereau's art", 24 december, 1932.
- _____. "Twenty centuries of mexican art", *Magazine of Art* 33, 1940.
- _____. "José Guadalupe Posada, print maker to the mexican people", *Magazine of Art* 38, 1945.
- _____. "Manuel Manilla, grabador mexicano" en *Espacio 9*, México, 1952.
- _____. "Diego Rivera in Italy", *Magazine of Art*, january, 1953.
- _____. "Notes on Posada", *Print Review* 7, 1977.
- _____. "Hawaiians see a place as a work of art", *Visual Arts*, Honolulu, december, 1977.
- _____. "El grabado en madera y los artistas tapatíos" en *El Universal Ilustrado*, México, s/f.
- _____. "Las Pinturas de la E.N.P." en *Eureka*, México, 1924 pag. 5.
- El Sol de Guadalajara*. "Grabados en madera", Guadalajara, Jal., 28 de marzo de 1925.
- El Universal*. "Un informe de la Institucion Carnegie" (sobre su labor en Yucatán), México, 14 de noviembre de 1928.
- El Universal Gráfico*. "Caricaturas estridentistas de Jean Charlot que estuvieron de decorado en 'El Café de Nadie'", México, abril de 1924.
- Fernández Ledesma, Enrique. "Dibujos de Jean Charlot" en *El Universal*, México, 3 de febrero de 1924.
- Flores, Angel. "Dove above the sea" *New York Herald Tribune Books*, New York, sunday, august 3, 1930.
- Gutiérrez, Juana. "Los inicios del grabado" en *Historia del Arte Mexicano V*, México, Salvat-SEP-CONAFE, 1982.
- Hijar, Alberto. "Generación perdida" en *El Día*, México, 22 de mayo de 1985.
- Hurlbert, Laurence P. "Chronology of Jean Charlot" ts., Charlot Collection, University of Hawai.
- Journal de la Société des Océanistes*, "Les pièces dramatiques en langue hawaiienne de Jean Charlot", Musée de l'Homme, Paris, vol. XXXIII, no. 54, mars-juin, 1977, pp. 65-75.
- Klobe, Thomas. "The formation of the artist Jean Charlot's french period", en *Jean Charlot a retrospective*, Honolulu, University of Hawaii Art Gallery, 1990, pp. 34-57.
- Maples Arce, Manuel. "Las pinturas murales de Jean Charlot" en *Incitaciones y valoraciones México*, Cuadernos Americanos, 1956, p. 143.
- Molina Enríquez, Renato. "El fresco de Charlot en la Escuela Preparatoria" en *El Universal Ilustrado*, México, 23 de abril de 1923.
- New York Times*. "Jean Charlot", N.Y. april 5, 1931.
- New York Times*. "Art students league". N.Y. february 2, 1930.
- Pérez Mendoza. "Exposición Acción de Arte" en *Revista de Revistas*, México, 19 de noviembre de 1922.
- Rivera, Diego. "Sobre los pintores mexicanos" en *Social*, Cuba, 9 de septiembre de 1922.
- Rivera, Diego. "Diego Rivera diserta sobre su extraño arte pictórico" en *El Demócrata*, Diario Independiente, México, 2 de marzo de 1924, p. 6.
- Revista Universitaria de México*. "Fragmentos del Diario de Edward Weston", México, febrero de 1977. pp. 5-10. (Traducción de Rafael Vargas).
- Revue Moderne*. "Jean Charlot, (Salon d' Automné 1921)", París 15 de febrero de 1922.
- The Arts*. "The arts publishing corporation" 19 east. 59th, Street, New York City, vol. L., VIII, no. 3, sep. 1925.
- The Arts News*. "Jean Charlot: Levy Galleries", New York, Saturday, abril 4, 1931.
- The League*. "The new instructors" published by The ArtSudent's League of New York, New York City, Spring number 1931, p. 5.
- Varinia, Frida. "El muralismo desde las manos de Jean Charlot" en la *Revista Foto Zoom*, Edición Especial, 10 Aniversario, 1985.
- Vera de Córdova. "Notas artísticas: El grabado de madera en México", *El Universal Ilustrado*, México, junio de 1922.
- Villarrutia, Xavier. "Galería Cervantes" en *Revista de Revistas*, México, 17 de diciembre de 1926.
- Weston, Edward. "Palabras sobre la presentación de Jean Charlot en la galería Watrous", *The Carmelite*, California, 12 de febrero de 1931.

OBRAS
Jean Charlot



Cat.10



Cat.16



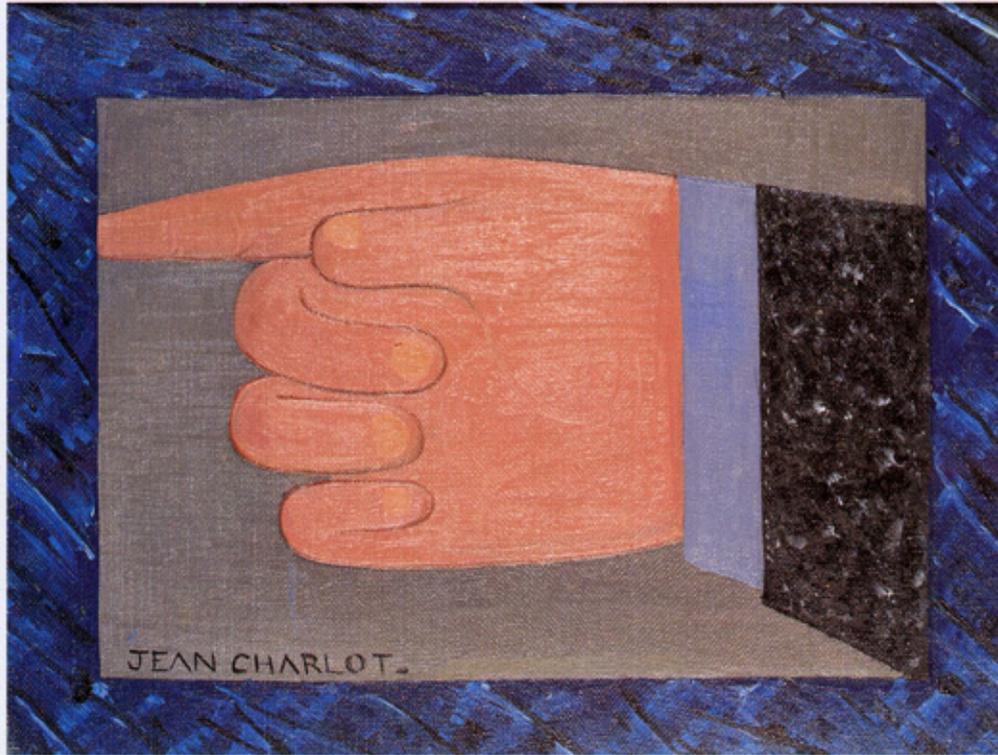
Cat.17



Cat.20



Cat.21



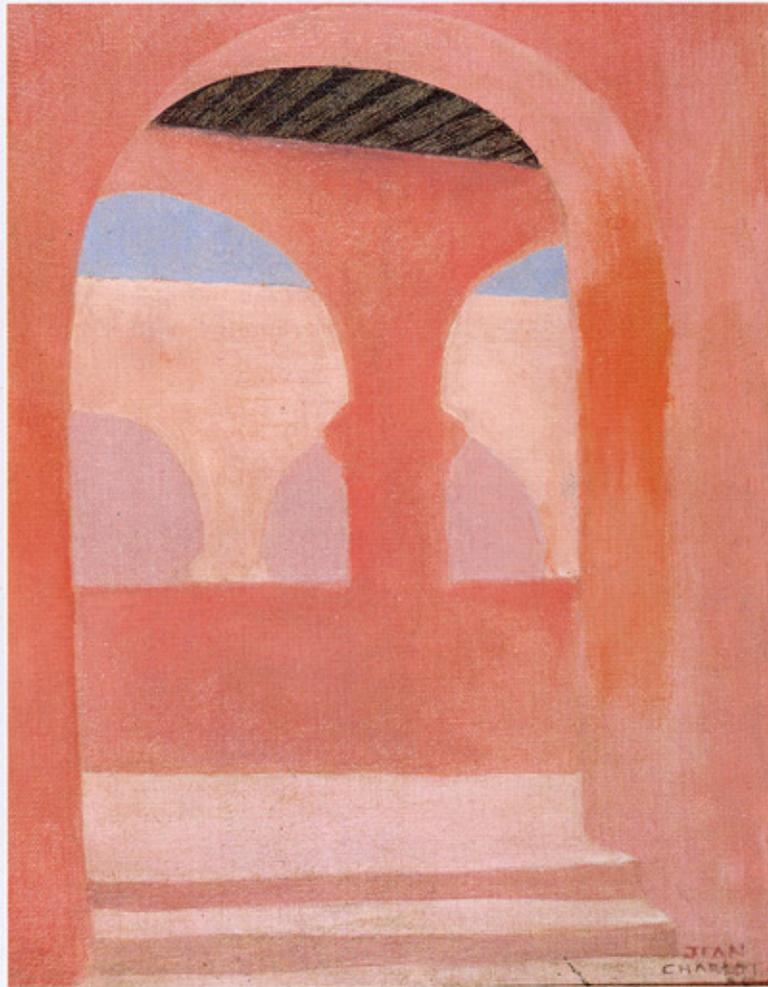
Cat.26



Cat.28



Cat.30



Cat.31



Cat.34



Cat. 40



Cat. 42



Cat. 44



Cat. 45



Cat. 46



Cat. 48



Cat. 55



Cat. 56



Cat. 59



Cat. 67



Cat. 71



Cat. 73



Cat. 74



Cat. 79



Cat. 81



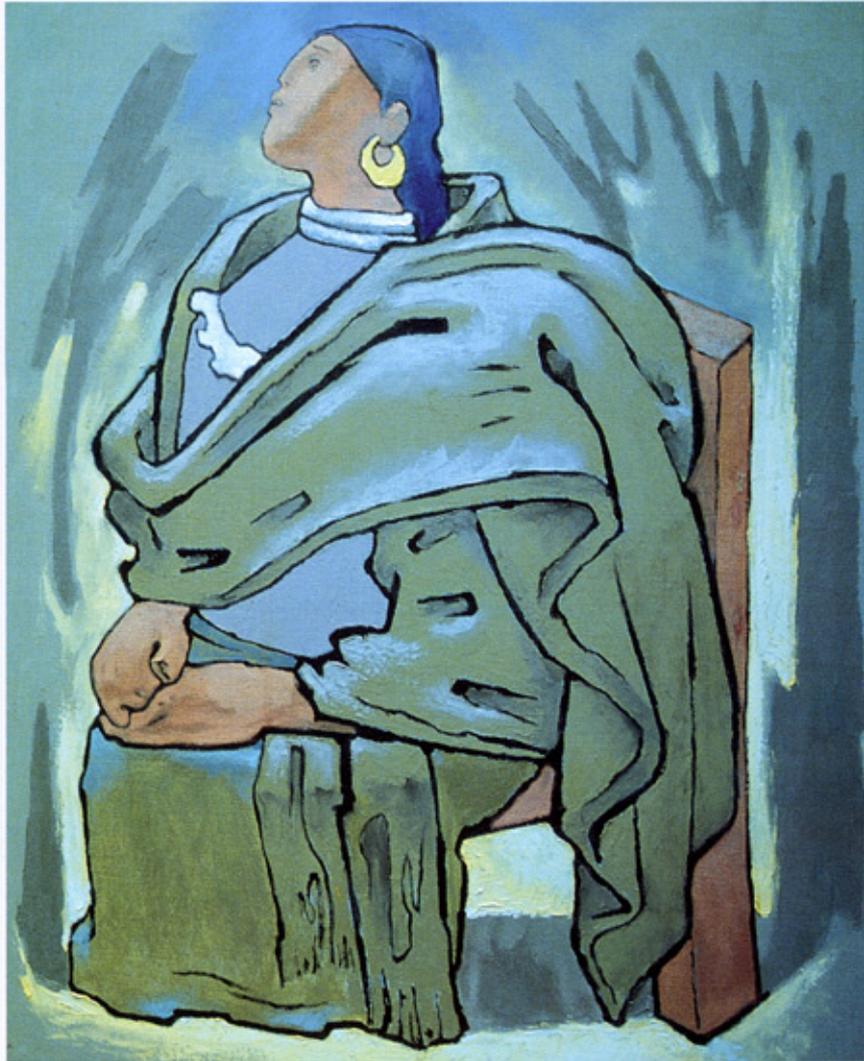
Cat. 82



Cat. 83



Cat. 84



Cat. 85



Cat. 86



Cat. 88



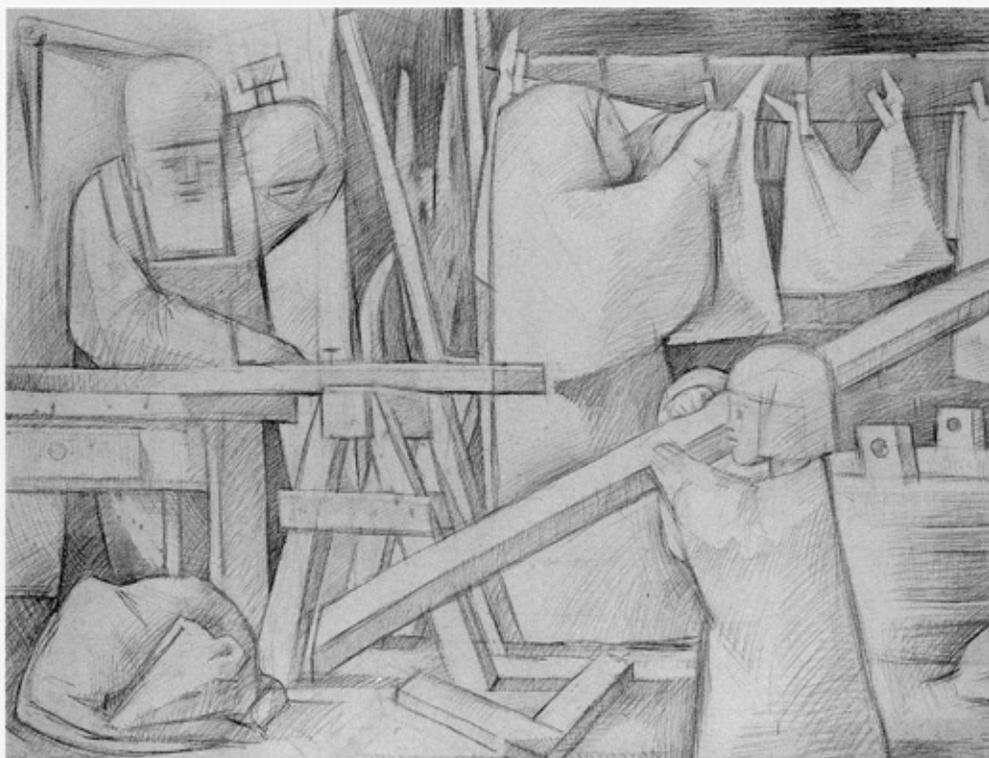
Cat. 96



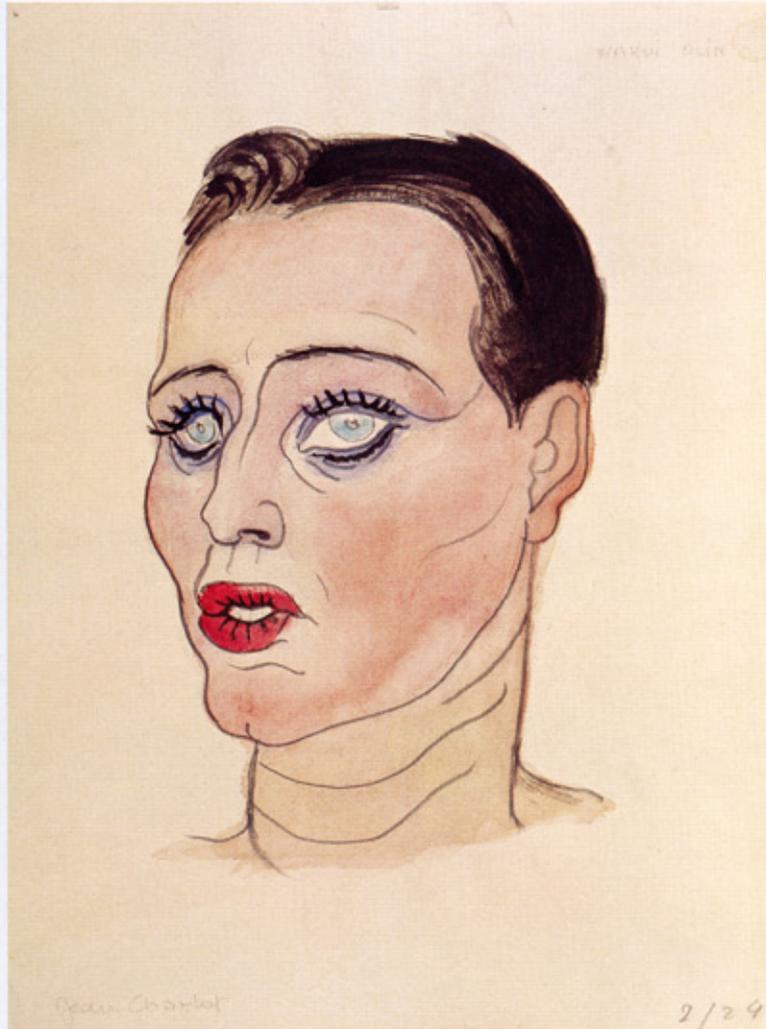
Cat. 98



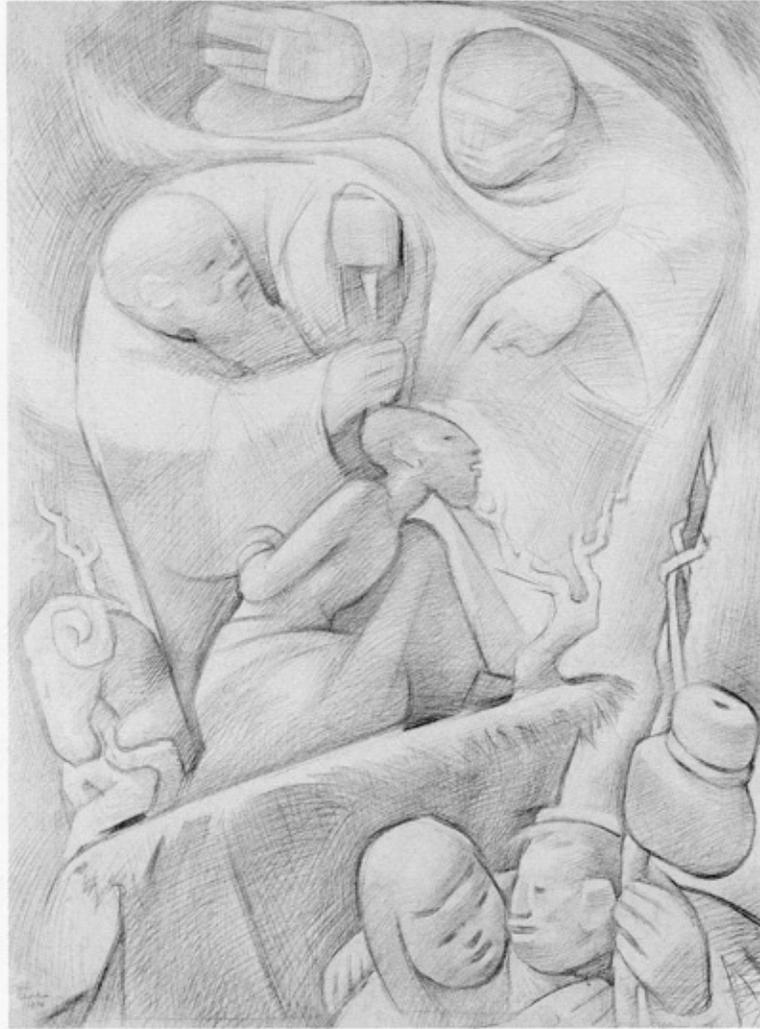
Cat. 112



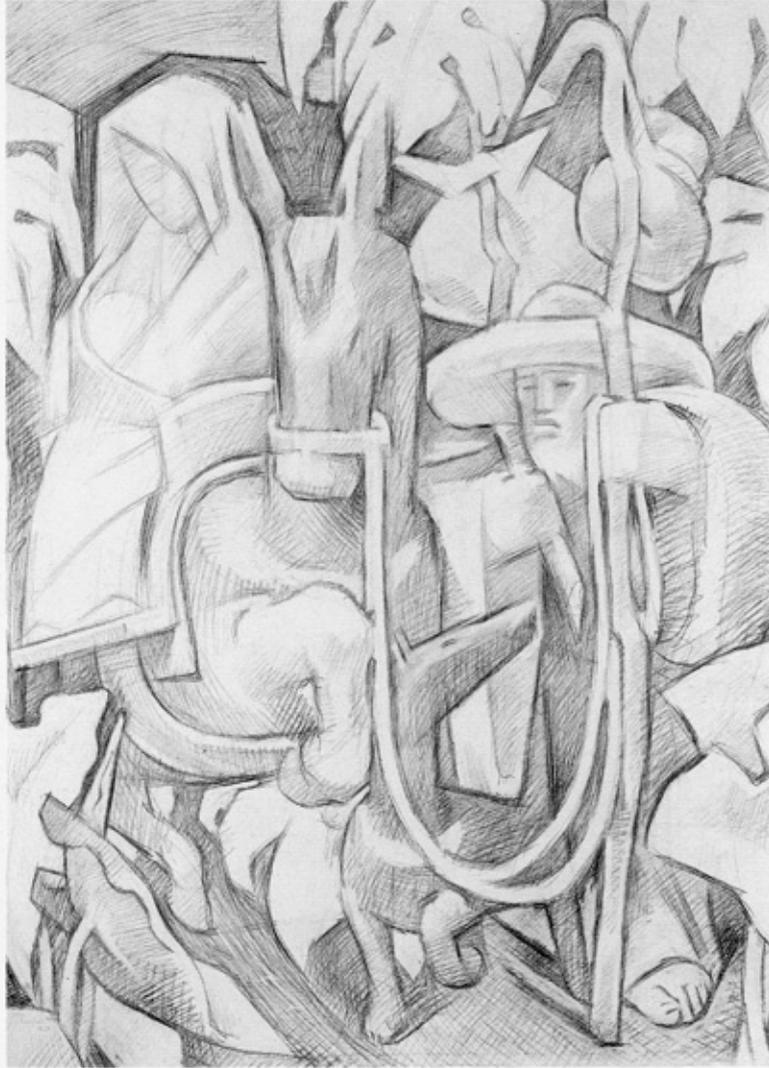
Cat. 147



Cat. 149



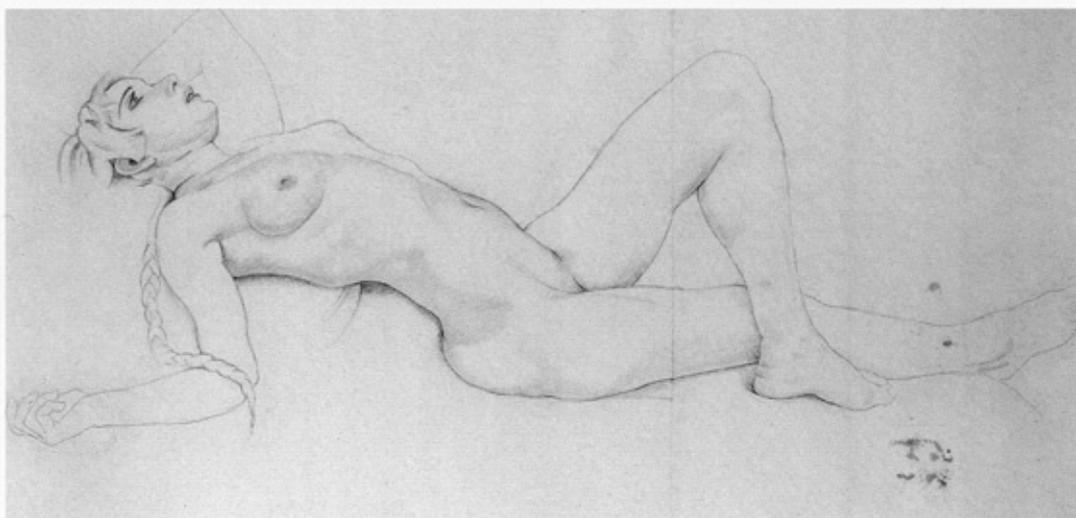
Cat. 161



Cat. 162



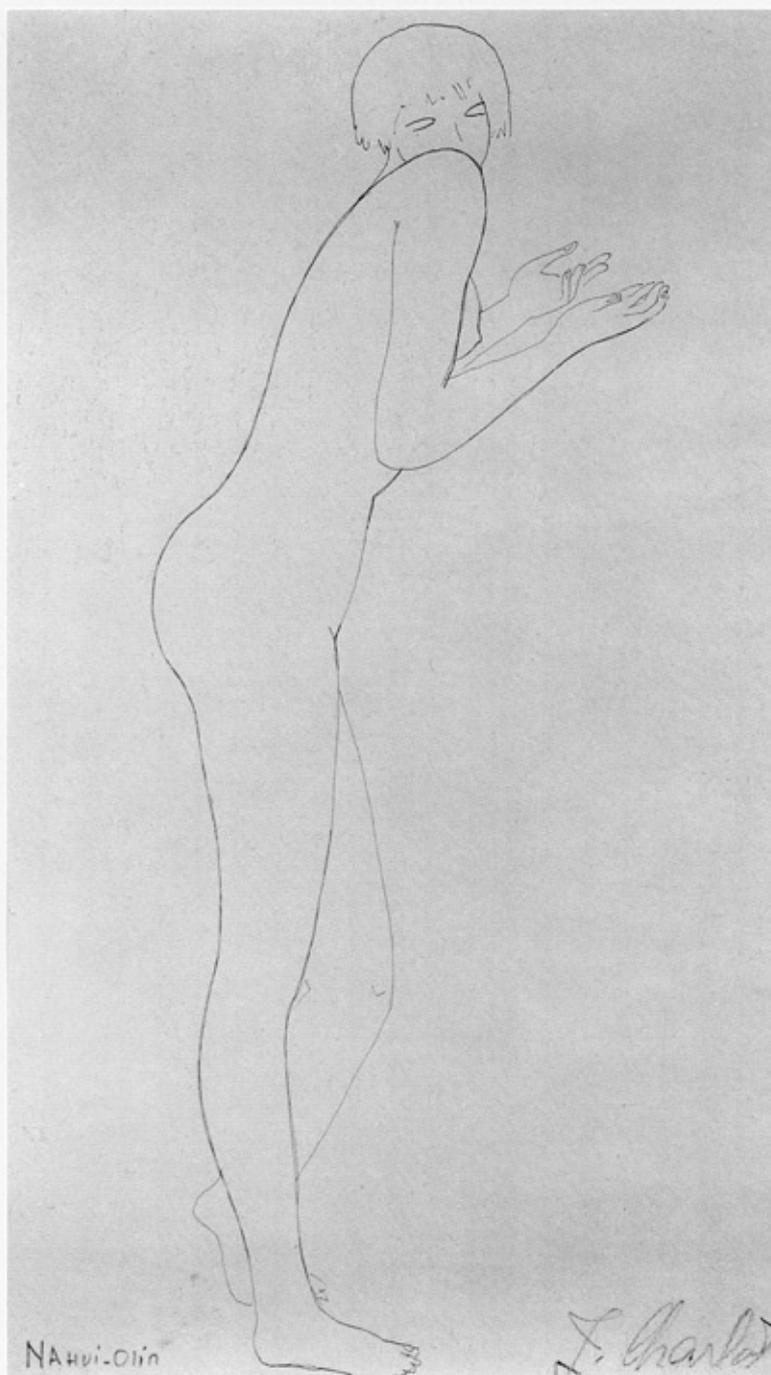
Cat. 165



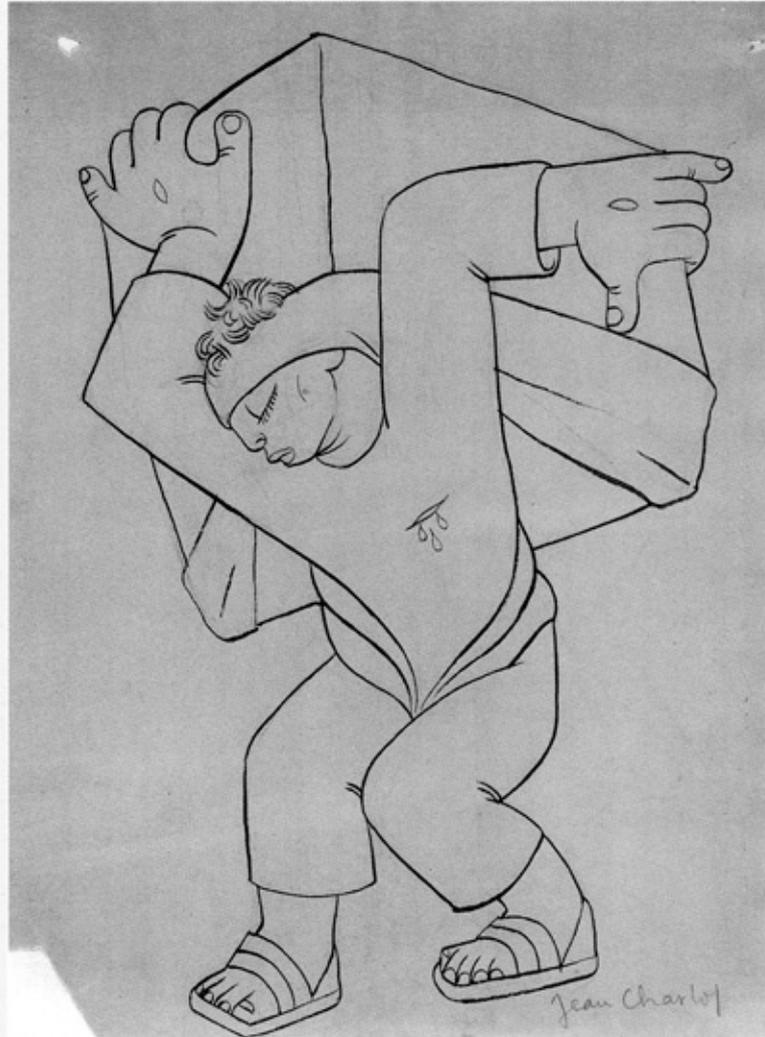
Cat. 167



Cat. 173



Cat. 174



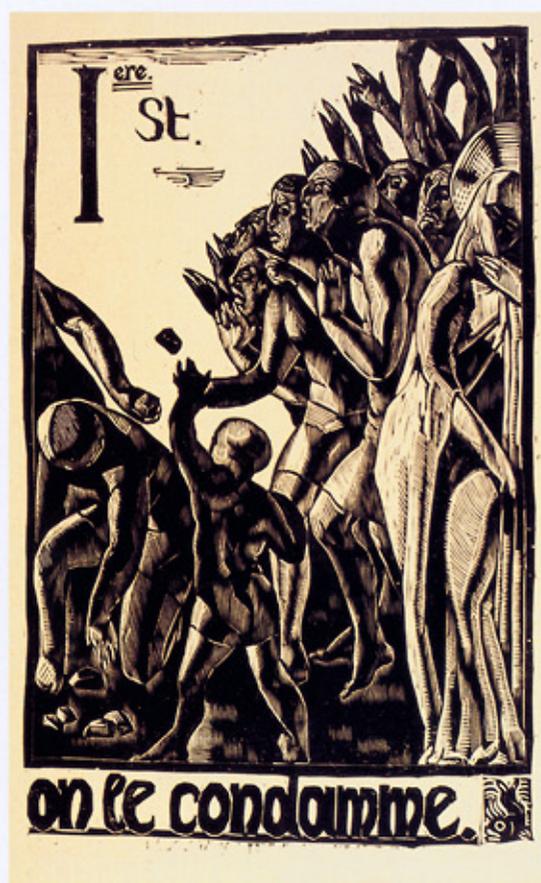
Cat. 183



Cat. 188



Cat. 191



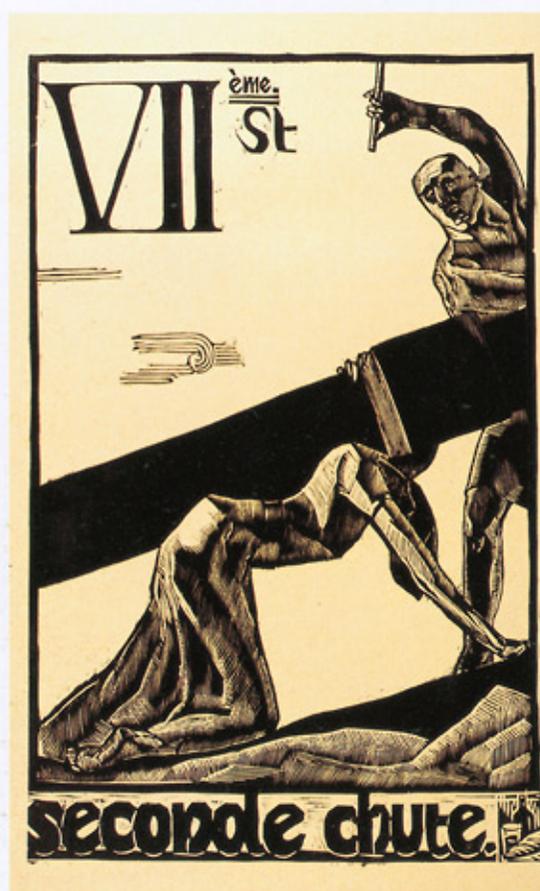
Cat. 201



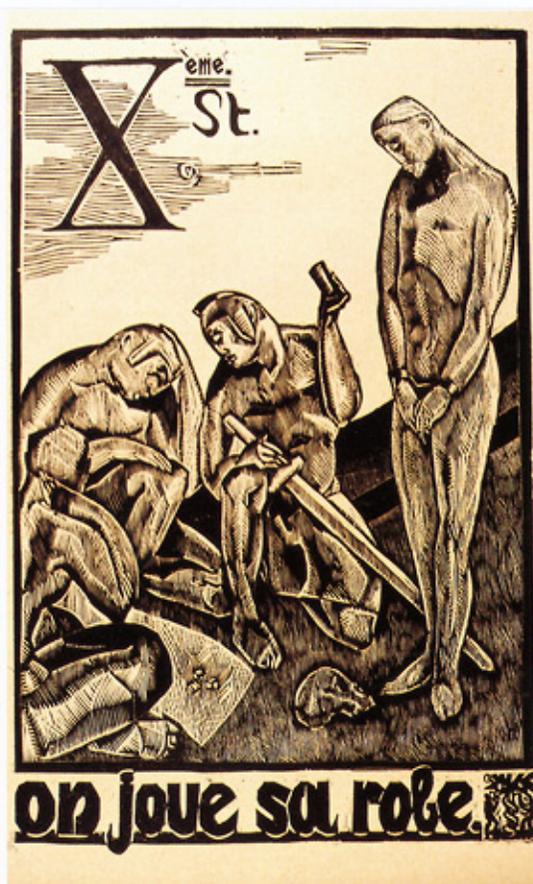
Cat. 201



Cat. 201



Cat. 201



Cat. 201



Cat. 201



Cat. 230



Cat. 234



Cat. 241



Cat. 247



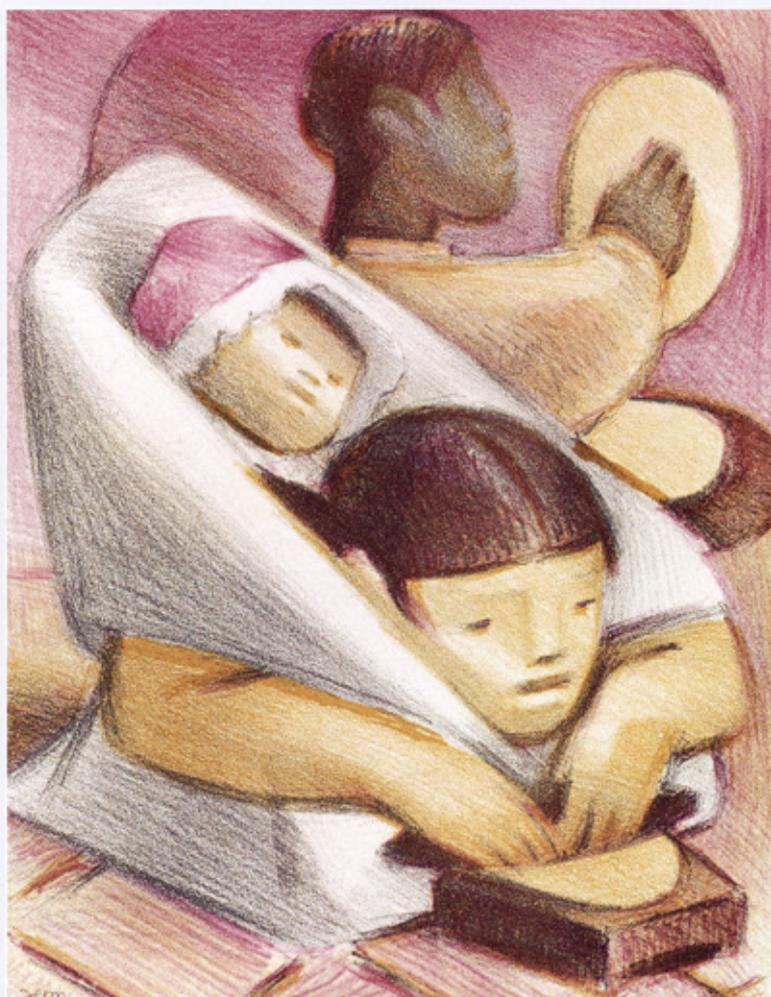
Cat. 249



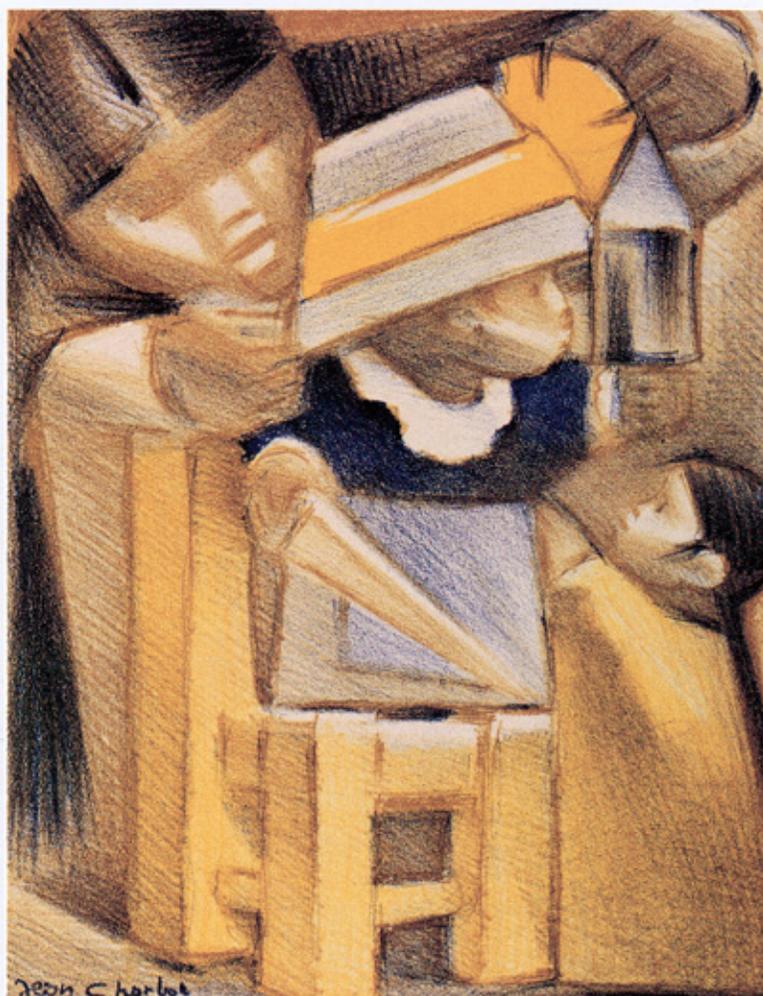
Cat. 251



Cat. 257



Cat. 258



Cat. 259



Cat. 260



Cat. 261



Cat. 262



Cat. 263



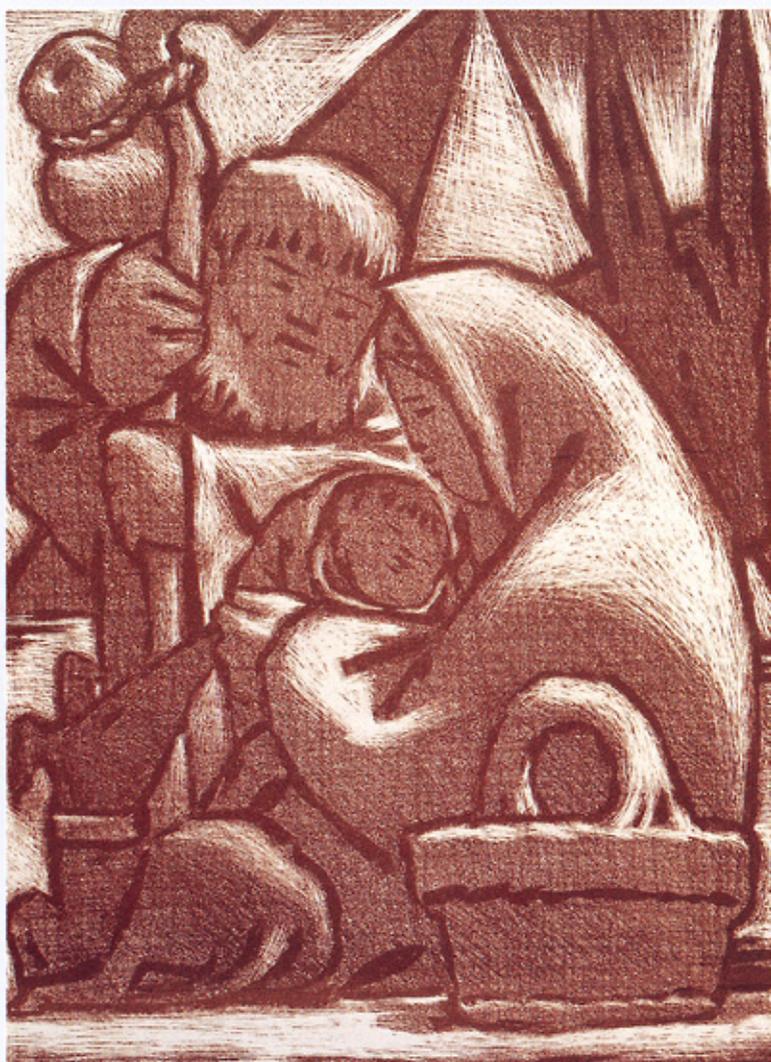
Cat. 264



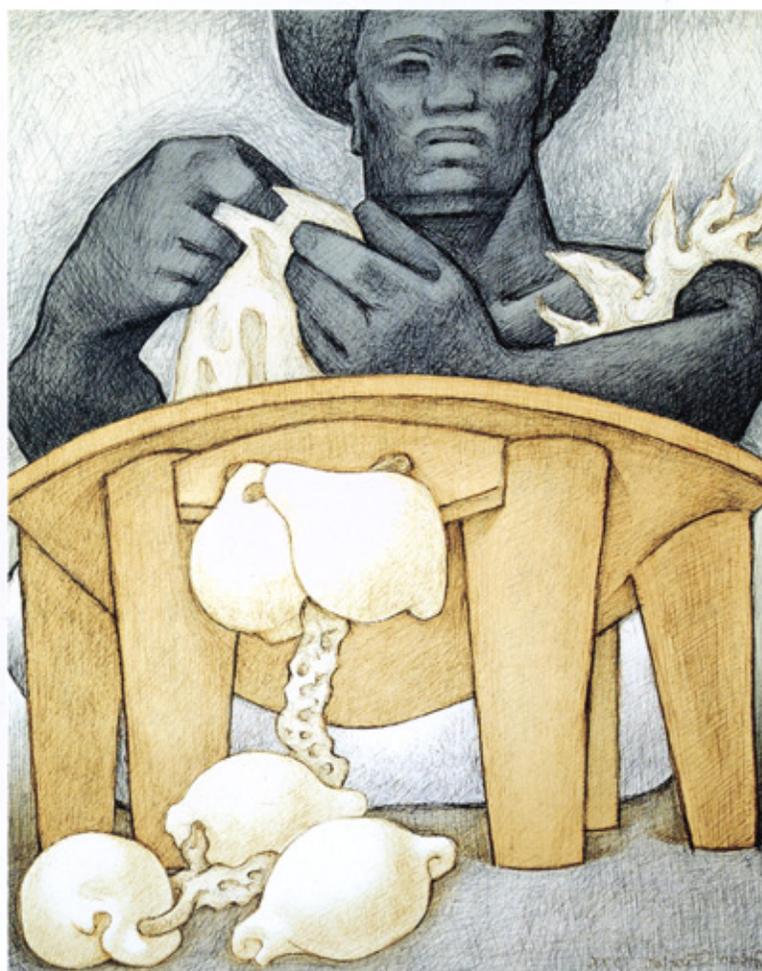
Cat. 265



Cat. 281



Cat. 282



Cat. 287



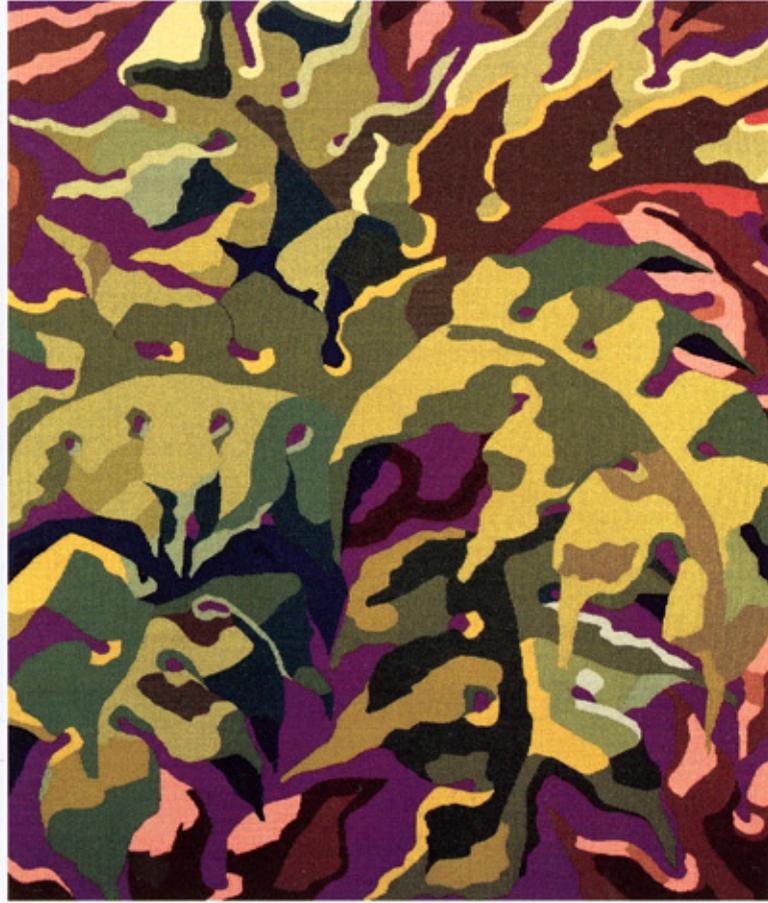
Cat. 297



Cat. 300



Cat. 304



Cat. 340



Cat. 341



Cat. 395

CATÁLOGO

PINTURA**Fresco**

1. **Masacre del Templo Mayor**
2 de octubre de 1922 al 31 de enero de 1923
Fresco
40.61 m²
Segundo nivel, muro sur del cubo de escaleras del patio principal Escuela Nacional Preparatoria Antiguo Colegio de San Ildefonso Justo Sierra No. 16, Ciudad de México

2. **Los bañistas, 1935**
Fresco
46 X 35.5
Colección Zohmah Charlot

3. **Canoe Chief, 1966**
Retrato de George Kaho'ilua
Fresco
45.7 X 36.7
Colección Zohmah Charlot

Oleo

4. **Bosque de castaños, 1915**
Oleo sobre tela
15 X 22
Universidad de Hawai

5. **Los trabajadores de Yucatán, 1921**
Oleo sobre tela
92 X 74
Colección Familia Charlot

6. **Cargador, 1922**
Oleo sobre tela
26 X 21
Colección Familia Charlot

7. **Peregrinos, 1922**
Oleo sobre tela
33 X 38
Colección Familia Charlot

8. **Indígena, 1924**
Oleo sobre tela
37 X 30.5
Colección Instituto Nacional de Bellas Artes Museo de Aguascalientes

9. **Campesino, 1924**
Oleo sobre tela
35.5 X 38
Colección Instituto Nacional de Bellas Artes Museo de Aguascalientes

10. **Luz en una silla, 1924**
Oleo sobre tela
36 X 28
Colección Andrés Blaisten

11. **Manuel Martínez Pintao, 1924**
Oleo sobre tela
36 X 28.5
Colección Andrés Blaisten

12. **Luz, 1924**
Oleo sobre tela
33 X 41
Colección Zohmah Charlot

13. **En homenaje al rebozo, 1924**
Oleo sobre tela
36 X 28
Colección Familia Charlot

14. **Entierro de un niño, 1924**
Oleo sobre tela
28 X 36
Colección Familia Charlot

15. **Vendiendo elotes, 1924**
Oleo sobre tela
36 X 28
Colección Familia Charlot

16. **Luz con canasta, 1924**
Oleo sobre tela
36 X 28
Colección Familia Charlot

17. **Xochimilco, 1924**
Oleo sobre tela
33 X 41
Colección Familia Charlot

18. **Cargador de frente, 1924**
Oleo sobre tela
38 X 31
Colección Familia Charlot

19. **Metate, 1924**
Oleo sobre tela
36 X 28
Colección Familia Charlot

20. **Desnudo en Dobys, 1925**
Oleo sobre tela
35.5 X 28
Colección Lord Colin Ivar Campbell

21. **Naturaleza muerta con corazón, 1925**
Oleo sobre tela
28 X 35.5
Colección Zohmah Charlot

22. **Naturaleza muerta, 1925**
Oleo sobre tela
36 X 28
Colección Familia Charlot

23. **Casa con ventana, 1925**
Oleo sobre tela
36 X 28
Colección Familia Charlot

24. **Danza de los pastores, 1925**
Oleo sobre tela
36 X 28
Colección Familia Charlot

25. **Calle arriba, 1925**
Oleo sobre tela
36 X 28
Colección Familia Charlot

26. **Mano apuntando, 1925**
Oleo sobre tela
28 X 36
Colección Familia Charlot

27. **Montañas, 1925**
Oleo sobre tela
36 X 28
Colección Familia Charlot

28. **Calle, 1925**
Oleo sobre tela
28 X 36
Colección Familia Charlot

29. **Patio de iglesia de Cuernavaca, 1925**
Oleo sobre tela
36 X 28
Colección Familia Charlot

30. **Gran desnudo de Chalma I 1925**
Oleo sobre tela
129 X 90.5
Galería Tobey C. Moss

31. **Patio rosa, 1925**
Oleo sobre tela
36 X 28
Colección Familia Charlot

32. **Voceadores, 1926**
Oleo sobre tela
36 X 28
Colección John Charlot

33. **Manuel Martínez Pintao, 1927**
Oleo sobre tela
92 X 72
Colección Martín Charlot

34. **Arboles y chozas, 1928**
Oleo sobre tela
28 X 36
Colección Familia Charlot

35. **Cargador subiendo a la plataforma, 1928**
Oleo sobre tela
36 X 28
Colección Familia Charlot

36. **Mujer con hamaca, 1928**
Oleo sobre tela
26 X 21
Colección Familia Charlot

37. **Viaje arqueológico a Yucatán, ca.1926-1928**
Detalle del altar en Chichén Itzá
Oleo sobre tela
76.5 X 52.5
Colección Familia Charlot

38. **Unicornio con dama, 1929**
Oleo sobre tela
16.3 X 20.5
Colección Lord Colin Ivar Campbell

39. **Palmiers, dos bañistas, 1929**
Oleo sobre tela
28 X 35.5
Colección Lord Colin Ivar Campbell

40. **La danza de las Malinches, 1930**
Oleo sobre tela
99 X 147.3
Colección particular

41. **Desnudo**, 1930
Oleo sobre tela
65 X 28
Colección Familia Charlot
42. **Madre e hija**, 1930
Oleo sobre tela
75 X 70
Colección Familia Charlot
43. **Lowell Hauser**, 1930
Oleo sobre tela
41 X 51
Colección Zohmah Charlot
44. **Trenzando el pelo**, 1930
Oleo sobre tela
122 X 61
Colección Andrés Blaisten
45. **Paisaje**, 1930
Oleo sobre tela
75 X 121.5
Colección particular
46. **La Tierra Prometida**, 1931
Oleo sobre tela
36.5 X 46
Colección Andrés Blaisten
47. **Desnudo con la mano del pintor**, 1932
Oleo sobre tela
61 X 51
Colección Familia Charlot
48. **Peregrinos de Milpa Alta**, 1932
Oleo sobre tela
127 X 101
Academia de las Artes de Honolulu, Hawaii
Donación del Doctor y la Señora Robert Browne
49. **Desnudo con cigarro**, 1932
Oleo sobre tela
92 X 71
Colección Familia Charlot
50. **Sacrificio de Isaac**, 1932
Oleo sobre tela
115 X 77
Colección Familia Charlot
51. **Templo de los guerreros I**, ca.1934
Oleo sobre tela
134 X 92.6
Colección Familia Charlot
52. **Templo de los guerreros II**, ca.1934
Oleo sobre tela
132.5 X 96.5
Colección Familia Charlot
53. **Templo de los guerreros**, 1934
Grupo 4
Oleo sobre tela
74 X 56
Colección Familia Charlot
54. **Templo de los guerreros**, 1934
Segmento del rea 25
Oleo sobre tela
53 X 33
Colección Familia Charlot
55. **La familia**, 1935
Oleo sobre tela
107.6 X 84
Colección Martín Charlot
56. **Madre e hija, primeros pasos**, 1936
Oleo sobre tela
51 X 41.3
Colección particular
57. **El primer diente**, 1936
Oleo sobre tela
100 X 76
Colección Andrés Blaisten
58. **Cargador**, 1937
Oleo sobre tela
51 X 41
Colección Zohmah Charlot
59. **Dos lavanderas**, 1937
Oleo sobre tela
51.2 X 41
Galería de Arte Throckmorton
60. **Duelo**, 1938
Boceto para la ilustración del libro Carmen de Próspero Merimier
Oleo sobre tela
20.5 X 20.5
Colección Familia Charlot
61. **La emboscada**, 1938
Boceto para la ilustración del libro Carmen de Próspero Merimier
Oleo sobre tela
20.5 X 20.5
Colección Familia Charlot
62. **Albergue en Santa Lucía**, 1938
Boceto para la ilustración del libro Carmen de Próspero Merimier
Oleo sobre tela
20.5 X 20.3
Colección Familia Charlot
63. **Bañistas**, 1938
Boceto para la ilustración del libro Carmen de Próspero Merimier
Oleo sobre tela
15.5 X 20.5
Colección Familia Charlot
64. **La partida**, 1938
Boceto para la ilustración del libro Carmen de Próspero Merimier
Oleo sobre tela
20 X 20.5
Colección Familia Charlot
65. **Princesa Xiu**, 1939
Oleo sobre tela
110 X 90
Colección Susan Indich
66. **Obispo St. Brandon**, 1939
Detalle del mural de la Iglesia de Santa Brígida
Oleo sobre tela
52.2 X 38
Colección Zohmah Charlot
67. **La huída a Egipto**, 1945
Oleo sobre tela
50.8 X 60.3
Colección Andrés Blaisten
68. **Mexihkanantli, madre mexicana**, 1946
Oleo sobre tela
61 X 51
Colección Zohmah Charlot
69. **Madre meciendo a su hijo**, 1947
Oleo sobre tela
31.5 X 24
Colección Alfredo Zalce
70. **Descanso en la huída a Egipto**, 1952
Oleo sobre tela
103 X 77
Colección Martín Charlot
71. **Tres músicos de Fidji**, 1965
Oleo sobre tela
100 X 103
Colección Zohmah Charlot
72. **Selva hawaiana**, 1967
Oleo sobre tela
56 X 76.5
Colección particular
73. **Mujer cargando en grises**, 1969
Oleo sobre tela
76.2 X 101.6
Colección Ivan Hawkins
74. **Mujer cargando canasta**, 1969
Oleo sobre tela
101.6 X 61
Colección Ivan Hawkins
75. **Cocina mexicana en rosa**, 1970
Oleo sobre tela
76 X 100
Colección Familia Charlot
76. **Martín**, 1958
Oleo sobre tela
26 X 21
Colección Familia Charlot
77. **San Juan Vianney**, 1963
Oleo sobre tela
50.6 X 40.6
Colección Familia Charlot
78. **Madre e hija**, 1963
Oleo sobre masonite
40 X 30
Colección particular
79. **Danzante de Fidji**, 1963
Oleo sobre tela
71 X 61
Colección Ivan Hawkins
80. **Jugador con pipa en Hala Grove**, 1965
Oleo sobre tela
41 X 31
Colección Martín Charlot

81. **La Admonición, 1967**
Oleo sobre tela
111 X 101
Colección Instituto
Nacional
de Bellas Artes
Museo de Arte Moderno
82. **Tortilleras, 1967**
Oleo sobre tela
116 X 153
Colección Familia Charlot
83. **Cocina en rojo, 1971**
Oleo sobre tela
116 X 153
Colección Familia Charlot
84. **Danza del amanecer, 1974**
Oleo sobre tela
36 X 46
Colección Peter Charlot
85. **Luz sentada de perfil, 1974-1975**
Oleo sobre tela
66 X 151
Colección Peter Charlot
86. **Luz sentada de frente, 1974-1975**
Oleo sobre tela
66 X 51
Colección Peter Charlot
87. **Tejedor de Guatemala, 1975**
Oleo sobre tela
50 X 61
Colección Familia Charlot
88. **Huida a Egipto, 1975**
Oleo sobre tela
42 X 31
Colección Zohmah Charlot
89. **Bosque de Hala Grove, Kahuwai Puna, 1977**
Oleo sobre tela
91.4 X 71.2
Colección Martín Charlot
90. **Dos tortilleras, 1977**
Oleo sobre tela
54.4 X 77
Colección Familia Charlot
91. **Peregrinos en Chalma, 1977**
Oleo sobre tela
44 X 32
Colección Peter Charlot
92. **Naturaleza muerta de Nueva Guinea, 1978**
Oleo sobre tela
49.5 X 59.4
Colección Familia Charlot
93. **Misionera tejiendo, 1978**
Oleo sobre tela
58.5 X 49
Colección Zohmah Charlot
94. **Naturaleza muerta con estatua**
Sin fecha
Oleo sobre tela
58.5 X 115
Colección Peter Charlot
95. **Luz**
Sin fecha
Oleo sobre tela
36 X 28
Colección Familia Charlot
96. **Niños desamparados**
Sin fecha
Oleo sobre tela
76.6 X 102
Galería Iturralde
97. **Marchanta con bebé y canasta**
Sin fecha
Oleo sobre tela
101 X 77
Colección Art Students League
98. **Adoración**
Sin fecha
Oleo sobre tela
101.5 X 77
Galería de Arte Mary Anne Martin
99. **Arboles**
Oleo sobre tela
28 X 36
Colección Familia Charlot
- Acuarela**
100. **Ann Goupil**
Embarcadero en el río,
1890
Acuarela
25 X 35.5
Universidad de Hawai
101. **Ann Goupil**
Anciana en el mar, 1893
Acuarela
46 X 31.5
Universidad de Hawai
102. **Puerto México, 1921**
Acuarela
33 X 50
Colección Familia Charlot
103. **La masacre del Templo Mayor, 1922**
Acuarela y lápiz sobre papel
50.5 X 90
Universidad de Hawai
104. **Luz desnuda, 1927**
Acuarela
50.8 X 35.5
Colección Familia Charlot
105. **Luz con trenza geométrica, ca.1921**
Acuarela
22.5 X 23
Colección Familia Charlot
106. **Viaje a Yucatán, 1928**
Templo de los guerreros de Chichén Itzá
Acuarela
57 X 38.7
Colección Familia Charlot
107. **Viaje a Yucatán, 1928**
Acuarela
49.5 X 49
Colección Familia Charlot
108. **Viaje a Yucatán, 1928**
Templo de Chac-mool,
Chichén Itzá
Acuarela
50.5 X 35.5
Colección Familia Charlot
109. **Viaje a Yucatán, 1928**
Acuarela
51 X 35.5
Colección Familia Charlot
110. **Mujer con petate y perico**
Sin fecha
Acuarela
30 X 11
Colección Lord Colin Ivar Campbell
111. **Tamborilero hawaiano**
Sin fecha
Acuarela
59.6 X 44
Colección Zohmah Charlot
112. **Venado con gallina y pollitos**
Sin fecha
Acuarela
24 X 24
Galería de Arte Throckmorton
113. **Constructores mayas**
Sin fecha
Acuarela sobre papel
50.5 X 34.5
Colección Familia Charlot
114. **Bandera cubana**
Sin fecha
Acuarela sobre cartón
25 X 8.6
Galería de Arte Throckmorton
- Gouache**
115. **Luz**
Sin fecha
Gouache sobre papel
30.5 X 25
Colección Familia Charlot
- Dibujo**
116. **Desnudo de mujer madura, 1921**
Lápiz sobre papel
36 X 25.5
Colección Familia Charlot
117. **Mujer de pie, 1921**
Lápiz sobre papel
32.3 X 25
Universidad de Hawai
118. **Mujer desnuda de pie, 1922**
Lápiz sobre papel
28 X 21.5
Colección Familia Charlot

119. **La masacre del Templo Mayor, 1922**
Fragmento
Lápiz sobre papel
37 X 45
Universidad de Hawai
120. **La masacre del Templo Mayor, 1922**
Fragmento
Lápiz sobre papel estraza
33.5 X 54
Universidad de Hawai
121. **Boceto en perspectiva para mural, 1922**
Lápiz sobre papel ilustración
38.4 X 51
Universidad de Hawai
122. **Xavier Guerrero, 1922**
Lápiz sobre papel
30 X 22.5
Universidad de Hawai
123. **Diego Rivera, 1922**
Lápiz sobre papel
30 X 22.5
Universidad de Hawai
124. **Diego Rivera, 1922**
Lápiz sobre papel
30 X 22.5
Colección Familia Charlot
125. **Diego en la Preparatoria, 1922**
Lápiz sobre papel
43 X 33.5
Universidad de Hawai
126. **Desnudo de mujer con brazos en la nuca, 1922**
Lápiz sobre papel
37.5 X 18.5
Colección Familia Charlot
127. **Orozco trabajando, 1923**
Lápiz sobre papel
36.5 X 25.3
Universidad de Hawai
128. **Vargas Rea, 1923**
Lápiz sobre papel
34 X 22
Universidad de Hawai
129. **Mujer yucateca, 1923**
Lápiz sobre papel
50.3 X 35
Universidad de Hawai
130. **Tina Modotti, 1924**
Lápiz sobre papel
29 X 22.5
Universidad de Hawai
131. **Constructor, 1924**
Lápiz sobre papel
28 X 21.4
Colección Lord Colin Ivar Campbell
132. **Mujer haciendo gestos, 1924**
Lápiz sobre papel
28 X 21
Colección Lord Colin Ivar Campbell
133. **Dragón Maya, 1925**
Lápiz sobre papel
21 X 28
Colección Lord Ivar Campbell
134. **Maternidad, 1925**
Lápiz sobre papel
28 X 21.5
Colección Lord Colin Ivar Campbell
135. **Henrietta Shore, 1927**
Lápiz sobre papel
56.2 X 38.5
Universidad de Hawai
136. **Zohmah, 1931**
Lápiz sobre papel
28.5 X 22.5
Universidad de Hawai
137. **Zohmah, 1931**
Lápiz sobre papel
28.5 X 22.5
Universidad de Hawai
138. **Estudiantes, 1948**
Boceto para el mural
"Ceremonia de Graduación en la Universidad de Hawai"
Lápiz sobre papel
75 X 86.5
139. **Estudiantes, 1948**
Boceto para el mural
"Ceremonia de Graduación en la Universidad de Hawai"
Lápiz sobre papel
56 X 48.5
Universidad de Hawai
140. **Graduado, 1948**
Boceto para el mural
"Ceremonia de Graduación en la Universidad de Hawai"
Lápiz sobre papel
41 X 39.5
Universidad de Hawai
141. **Cargador con sombrero en la mano**
Sin fecha
Lápiz sobre papel
28 X 21.5
Colección Lord Ivar Campbell
142. **Madre sin hijo**
Sin fecha
Lápiz sobre papel
Colección Jesús Alvarez Amaya
143. **Desnudo de mujer**
Sin fecha
Sepia sobre papel
20 X 26.5
Colección Familia Charlot
144. **Hombre desnudo con las manos entrelazadas**
Sin fecha
Lápiz sobre papel
30 X 22.5
Colección Familia Charlot
145. **Jean Charlot dentro de un templo Maya**
Sin fecha
Lápiz sobre papel
21.5 X 27.7
Colección Lord Colin Ivar Campbell
146. **Madona de Mariknoll**
Sin fecha
Lápiz sobre papel
62 X 47.8
Colección Familia Charlot
147. **Sagrada Familia en la carpintería**
Sin fecha
Lápiz sobre papel
72.5 X 98
Colección Familia Charlot
148. **San Damián**
Sin fecha
Lápiz sobre papel
48 X 30
Colección Familia Charlot
149. **Nahui Olin, 1924**
Carbón y lápiz de color
30.5 X 23
Colección Familia Charlot
150. **Constructores Mayas, 1927**
Técnica mixta
50.5 X 34.5
Colección Familia Charlot
151. **Viacrucis**
Sin fecha
Carbón y óleo sobre papel
79 X 62
Colección Familia Charlot
152. **Madre cargando niño a la espalda**
Sin fecha
Carbón, sanguina y acuarela
52 X 77.5
Colección Familia Charlot
153. **Lección de hacer tortillas**
Sin fecha
Carbón, sanguina y acuarela
57 X 77.5
Colección Familia Charlot
154. **Mujer desnuda sentada, 1921**
Sepia sobre papel
30 X 22.5
Colección Familia Charlot
155. **Mujer desnuda sentada con brazos abiertos**
Sin fecha
Sepia sobre papel
22.5 X 30
Colección Familia Charlot

156. **La masacre del Templo Mayor, 1922**
Diagrama
Lápiz y tinta sobre papel
49.5 X 80.4
Universidad de Hawai
157. **Germán List Arzubide, 1923**
Tinta a plumilla sobre papel
22.5 X 15
Colección Familia Alva de la Canal
158. **Construcción Maya, 1924**
Tinta y lápiz sobre papel
27.2 X 21
Colección Lord Colin Ivar Campbell
159. **Virgen de Guadalupe, 1925**
Tarjeta de navidad
Tinta y lápiz de color sobre papel
17 X 8 X 13.2
Colección Lord Colin Ivar Campbell
160. **Mujer americana, 1932**
Lápiz de color sobre papel
51 X 34.5
Colección Familia Charlot
161. **Sacrificio de Isaac, 1950**
Lápiz y sanguina sobre papel
100 X 72.3
Colección Familia Charlot
162. **La huida de Egipto, 1950**
Lápiz de color sobre papel
100 X 73
Colección Familia Charlot
163. **Sagrada Familia, 1974**
Estudio para óleo
Lápiz y gis sobre papel
41.5 X 110
Colección Familia Charlot
164. **Boceto de trabajo**
Sin fecha
Lápiz de color sobre cartón
56 X 72
Colección Steve Murin
165. **Por la señal ... Luz y Concha**
Sin fecha
Tinta china, carbón y sanguina sobre papel
65 X 49.5
Colección Zohmah Charlot
166. **Desnudo en Dobys, 1925**
Lápiz y tinta sobre papel
35 X 23.5
Colección Lord Colin Ivar Campbell
167. **Desnudo de Nahui Olin, 1923**
Carbón sobre papel
46.5 X 93.5
Colección Familia Charlot
168. **Luz, 1924**
Carbón sobre papel
30 X 22.5
Colección Familia Charlot
169. **La adoración en Chalma, 1925**
Grafito sobre papel
32.8 X 22.5
Universidad de Hawai
170. **Rostro de la mujer indígena Luz, 1930**
Carbón sobre papel
36.5 X 26.5
Colección particular
171. **Desnudo de mujer recostada, 1932**
Carbón sobre papel
42 X 32.5
Colección Familia Charlot
172. **Luz de perfil**
Sin fecha
Carbón sobre cartón
89 X 64
Colección Zohmah Charlot
173. **Pequeña costurera**
Sin fecha
Carbón sobre papel
38 X 47
Colección Familia Charlot
174. **Nahui Olin, 1923**
Tinta sobre papel
50 X 29
Instituto Nacional de Bellas Artes
Museo Estudio Diego Rivera
175. **Autorretrato, 1924**
Tinta sobre papel
21.5 X 28
Colección Lord Colin Ivar Campbell
176. **Manuel Martínez Pintao, 1924**
Tinta sobre papel
47 X 32
Colección Familia Charlot
177. **Siqueiros, 1924**
Tinta sobre papel
43 X 35.4
Universidad de Hawai
178. **Edward Weston, 1924**
Tinta sobre papel
26 X 22
Universidad de Hawai
179. **Mujer de perfil, 1924**
Tinta sobre papel
33.4 X 22
Colección Lord Colin Ivar Campbell
180. **Labná, 1925**
Tinta sobre papel
28 X 21
Colección Lord Colin Ivar Campbell
181. **Figura apuntando, 1926**
Tinta negra y azul sobre papel
16 X 19
Galería de Arte Throckmorton
182. **Pieza de teatro, 1928**
Tinta sobre papel
24 X 32.5
Colección Familia Charlot
183. **Cargador de una piedra**
Sin fecha
Tinta sobre papel
30 X 23
Colección Lord Colin Ivar Campbell
184. **El tejedor de Guatemala**
Sin fecha
Tinta sobre papel
48 X 61
Colección Familia Charlot
185. **El velo de Verónica**
Sin fecha
Tinta sobre papel
45 X 30
Colección Steve Murin
186. **Perfil de mujer**
Sin fecha
Tinta sobre papel
28 X 21.5
Colección Jesús Alvarez Amaya
187. **Madre con hijo**
Sin fecha
Lápiz sobre papel
28 X 22.5
Colección Jesús Alvarez Amaya
188. **Nahui Olin, ca. 1922**
Sanguina sobre papel
50 X 32.5
Instituto Nacional de Bellas Artes
Museo Estudio Diego Rivera
189. **Luz, 1924**
Verso
Carbón sobre papel
38 X 28
Colección Familia Charlot
190. **Mujer recostada, 1924**
Recto
Sanguina sobre papel
28 X 38
Colección Familia Charlot
191. **Maternidad**
Sin fecha
Sanguina sobre papel
65 X 50
Colección Ricardo Martínez
192. **Ehécatl Tzontémoc**
Sin fecha
Tinta negra y azul sobre papel
16 X 39.2
Galería de Arte Throckmorton
193. **Diseño de pájaro**
Sin fecha
Tinta negra y café sobre papel
10.3 X 29.4
Galería de Arte Throckmorton

194. **Abajo machado**
Sin fecha
Tinta negra y café sobre papel
8 X 28
Galería de Arte Throckmorton
195. **Venado con sombrero**
Sin fecha
Tinta sobre papel
19 X 24.2
Galería de Arte Throckmorton
196. **Cabeza de mujer india**
Sin fecha
Tinta negra y café sobre papel
22.5 X 20.3
Galería de Arte Throckmorton
197. **Nahui Olin**
Sin fecha
Tinta sobre papel
50 X 29
Instituto Nacional de Bellas Artes
Museo del Pueblo de Guanajuato
- GRÁFICA**
198. **Esqueleto, 1916-1917**
Morse - 2
Grabado en madera
20.1 X 7.5
Universidad de Hawai
199. **Bon papa, 1918**
Morse - 5
Grabado en madera
22.5 X 14
Universidad de Hawai
200. **Santa Bárbara, 1918**
Morse - 52
Litografía
50 X 32.5
Colección Familia Charlot
201. **Viacrucis, 1918-1920**
Morse - 11-25
14 grabados en madera
66 X 52
Universidad de Hawai
202. **Viacrucis, 1918-1920**
Morse - 11-25
14 grabados en madera
30 X 44.6
Instituto Artes Gráficas de Oaxaca
203. **Mujer con niño a la espalda, 1923**
Morse - 42
Grabado en madera
16 X 11.5
Universidad de Hawai
204. **Pollera, 1923**
Morse - 41
Grabado en madera
15.5 X 10.1
Universidad de Hawai
205. **Vendedora, 1923**
Morse - 43
Grabado en madera
13 X 10
Universidad de Hawai
206. **Esquina, 1923**
Morse - 56
Portada para el libro Poemas de List Arzubide
Grabado en madera
22.5 X 16.5
Colección Familia Alva de la Canal
207. **Urbe, 1924**
Morse - 57
Portada para el libro de Manuel Maples Arce
Grabado en madera
14 X 14.4
Universidad de Hawai
208. **Grandes Constructores I, 1927**
Morse - 74
Grabado en madera
47.5 X 30
Universidad de Hawai
209. **El cargador, 1922-1923**
Morse - 127
Litografía
20.6 X 16.5
Universidad de Hawai
210. **Temascal, 1925**
Morse - 69
Litografía
70.4 X 55.3
Universidad de Hawai
211. **Cazador de leopardo, 1929**
Morse - 80
Zincografía
27.5 X 35.1
Universidad de Hawai
212. **La nana, 1929**
Morse - 82
Zincografía
28 X 66
Universidad de Hawai
213. **Luz sentada a la izquierda, 1929**
Morse 85
Zincografía
16.5 X 11.9
Universidad de Hawai
214. **Luz sentada a la derecha, 1929**
Morse 86
Zincografía
15.7 X 11.5
Universidad de Hawai
215. **Guitarrista, 1929**
Morse - 90
Zincografía
18.2 X 12.2
Universidad de Hawai
216. **Trabajadores mayas, 1929**
Morse - 91
Zincografía
18.5 X 11.6
Universidad de Hawai
217. **Grandes constructores II, 1930**
Morse - 93
Litografía
35.7 X 47.7
Universidad de Hawai
218. **Mujer sentada, 1930**
Morse - 94
Zincografía
19 X 12.1
Universidad de Hawai
219. **Tortillera, 1930**
Morse - 95
Zincografía
18.3 X 12
Universidad de Hawai
220. **Pequeño baño, 1930**
Morse - 96
Zincografía
16.5 X 12.5
Universidad de Hawai
221. **Jarana, 1930**
Morse - 97
Zincografía
17.7 X 12.7
Universidad de Hawai
222. **Cabeza I, 1930**
Morse - 100
Zincografía
35.4 X 27.2
Universidad de Hawai
223. **Cabeza II, 1930**
Morse - 101
Zincografía
28.5 X 27
Universidad de Hawai
224. **Tondo: peinado, 1931**
Morse - 110
Zincografía
25.7 X 26
Universidad de Hawai
225. **Tondo: bañistas, 1931**
Morse - 115
Zincografía a color
27.5 X 24
Universidad de Hawai
226. **Malinche, 1933**
Morse - 116
Zincografía a color
15.4 X 20.3
Universidad de Hawai
227. **Lavandera, 1933**
Morse - 128
Litografía a color
20.5 X 15.9
Galería López Quiroga
228. **Luz, 1933**
Morse - 129
Litografía
20.4 X 15.5
Universidad de Hawai
229. **Sacrificio de Isaac, 1933**
Morse - 130
Litografía
20.5 X 15.8
Universidad de Hawai

230. **El petate, 1933**
Morse - 137
Litografía
15.9 X 21
Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca
231. **Tres constructores de pirámides, 1933**
Morse - 206
Litografía
32 X 22.5
Colección Familia Charlot
232. **Cargador en reposo, 1933**
Morse - 207
Litografía
32.7 X 22.5
Universidad de Hawai
233. **Mujer de pie cargando a un niño, 1933**
Morse - 209
Litografía a color
23 X 17.8
Colección Familia Charlot
234. **Henrietta Shore, 1933**
Litografía a color
22 X 16.5
Galería de Arte Throckmorton
235. **La cama de fierro, 1933**
Litografía a color
20.7 X 15.9
Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca
236. **Mujer con niño al frente, 1934**
Morse - 230
Litografía
66.5 X 44.5
Universidad de Hawai
237. **Peinado: Idolos, 1934**
Morse - 234
Litografía
20.4 X 15.5
Universidad de Hawai
238. **Mujer cubierta con rebozo, 1936**
Morse - 236
Cromografía en aluminio y offset múltiple
13 X 14
Colección Familia Charlot
239. **Cabeza con rebozo, 1937**
Morse - 386
Offset a color
18.7 X 22.1
Universidad de Hawai
240. **Lavanderas, 1937**
Morse - 387
Litografías
19.5 X 30.5
Universidad de Hawai
241. **Lavanderas, 1937**
Morse - 388
Litografías 3/40
26.5 X 26.5
Colección Familia Charlot
242. **Tortilleras, 1937**
Morse - 389
Litografía
27.5 X 29
Universidad de Hawai
243. **Lavandera, 1937**
Morse - 390
Litografía
40.4 X 25.7
Universidad de Hawai
244. **Tortillera, 1937**
Morse - 391
Litografía
34.7 X 22.4
Universidad de Hawai
245. **Cabeza maya de perfil, 1937**
Morse - 392
Offset
13.8 X 12.9
Universidad de Hawai
246. **Hamacas, 1937**
Morse - 394
Litografía
19.9 X 28.2
Universidad de Hawai
247. **Tortilleras, 1938**
Morse - 401
Offset a color
30.7 X 23.1
Universidad de Hawai
248. **Tortilleras, 1938**
Litografía a color
31 X 28
Galería de Arte Throckmorton
249. **Tortillera con niño, 1941**
Morse - 451
Zincografía a color
31.7 X 47.2
Universidad de Hawai
250. **Natividad, 1943**
Morse - 479
Zincografía a color
31 X 21.2
Universidad de Hawai
251. **Cocina mexicana, 1946**
Morse - 487
Litografía
43.5 X 23.3
Galería López Quiroga
252. **Traje de domingo, 1947**
Morse - 504
Litografía
36 X 44.5
Universidad de Hawai
253. **Lección de tortillas, 1947**
Morse - 506
Litografía 4/100
34.5 X 25.5
Colección Familia Charlot
254. **Sombrero de domingo, 1947**
Morse - 507
Litografía 9/95
35 X 24.5
Colección Familia Charlot
255. **Tortilleras con petate II, 1947**
Morse - 512
Litografía
43 X 33
Galería López Quiroga
256. **Yechiwalo, Cocina mexicana, 1947**
Serie Mexihkanantli
Morse - 487
23.5 X 18.5
Colección Jesús Alvarez Amaya
257. **Tlatiankizoskeh, Regreso del mercado, 1947**
Serie Mexihkanantli
Morse - 493
24 X 18
Colección Jesús Alvarez Amaya
258. **Nantli Tekiti Noka Koneti Kochi, Descanso y trabajo, 1947**
Serie Mexihkanantli
Morse - 488
24 X 18
Colección Jesús Alvarez Amaya
259. **Momalín Ihtotihke, Preparándose para la danza, 1947**
Serie Mexihkanantli
Morse - 498
23 X 18
Colección Jesús Alvarez Amaya
260. **Konenehemitia, Primeros pasos, 1947**
Serie Mexihkanantli
Morse - 492
25 X 19
Colección Jesús Alvarez Amaya
261. **Konenehemitia, Primeros pasos, 1947**
Serie Mexihkanantli
Morse - 490
25 X 18
Colección Jesús Alvarez Amaya
262. **Tlazohtlalistle Trío, 1947**
Serie Mexihkanantli
Morse - 495
23 X 18
Colección Jesús Alvarez Amaya
263. **Kikahtia Ciwakonetl, Zapato de domingo, 1947**
Serie Mexihkanantli
Morse - 494
24.5 X 18.5
Colección Jesús Alvarez Amaya
264. **Kimachtia, Tlaxkalmanas, Lección de tortillas, 1947**
Morse - 490
24.6 X 18.2
Colección Jesús Alvarez Amaya

265. Mowentihke Chalman, Peregrinos de Chalma, 1947
Morse - 497
23 X 17
Colección Jesús Alvarez Amaya
266. Mexihkanantki, Regreso del mercado, 1947
Morse - 493
24.4 X 18.2
Instituto Nacional de Bellas Artes
Museo Nacional de la Estampa
267. Mexihkanantli, Los primeros pasos, 1947
Morse - 490
18.5 X 23
Instituto Nacional de Bellas Artes
Museo Nacional de la Estampa
268. Mexihkanantli, Peregrinos a Chalma, 1947
Morse - 490
23.4 X 17.3
Instituto Nacional de Bellas Artes
Museo Nacional de la Estampa
269. Tortillera, 1947
Morse - 488
Litografía
23.6 X 21.2
Instituto Artes Gráficas de Oaxaca
270. Mujeres y molendera, 1947
Morse - 493
Litografía
25.3 X 18.1
Instituto Artes Gráficas de Oaxaca
271. Mujeres con metate, 1947
Morse - 512
Litografía
34.2 X 24.4
Instituto Artes Gráficas de Oaxaca
272. Niño en peregrinación, 1947
Morse - 513
Litografía
34.3 X 24.5
Instituto Artes Gráficas de Oaxaca
273. Mujer con rebozo cargando un niño, 1948
Morse - 520
Litografía a color
42 X 32.5
Colección Familia Charlot
274. Volador, 1948
Morse - 522
Litografía a color
42 X 31.8
Universidad de Hawai
275. Volador, 1948
Morse - 522
Litografía
35.5 X 25.4
Colección Familia Charlot
276. Peregrinos, 1950
Morse - 538
Litografía a color
45.5 X 27.2
Colección Familia Charlot
277. A lado del fogón, 1951
Morse - 551
Litografía
25 X 34
Colección Familia Charlot
278. Al lado del fogón, 1951
Morse - 551
Litografía
25.2 X 34.4
Instituto Artes Gráficas de Oaxaca
279. Danza de la víbora, 1952
Morse - 554
Litografía 15/25
34 X 25
Colección Familia Charlot
280. Madona obscura, 1954
Morse - 559
Zincografía a color
51 X 36.6
Universidad de Hawai
281. Victoria Bufo y Batalla Bufo, 1956
Morse - 576-577
Litografía en color
90 X 60
Colección Susan Indich
282. Natividad, 1957
Morse - 479
Litografía
34.5 X 25.5
Colección María O'Higgins
283. Mujer con canasta, 1968
Morse - 613
Litografía a color
38.4 X 48.5
Universidad de Hawai
284. Mujer con canasta, 1968
Morse - 614
Litografía 25/33
54 X 37
Colección Familia Charlot
285. Madre meciendo a su hijo en una silla, 1968
Morse - 616
Litografía a color
36 X 39
Universidad de Hawai
286. Nadador Hawaiano, 1972
Morse - 320
Litografía
15.5 X 20.5
Colección Familia Charlot
287. Hombre con brasero y caracoles, 1976
Apéndice
Litografía a color
51 X 41
Colección particular
288. Mujer de pie con niño en la espalda, 1970
Morse - 624
Agua fuerte a color
60.2 X 44.3
Universidad de Hawai
289. Tocador hawaiano, 1971
Morse - 626
Agua fuerte a color
60.2 X 44.3
Universidad de Hawai
290. Hoanlua Engravings, 1972
Morse - 645-657
Carpetas de 12 grabados
Agua fuerte
107 X 76
Universidad de Hawai
291. Autorretrato, 1975
Agua fuerte y punta seca
22.3 X 22
Instituto Artes Gráficas de Oaxaca
292. Autorretrato, 1975
Grabado
22 X 22.5
Colección Familia Charlot
293. Sujeto romano
Morse - 410
Sin fecha
Litografía a color
9 X 15.3
Colección Lord Colin Ivar Campbell
294. Albergue en Santa Lucía
Morse - 412
Sin fecha
Litografía a color
20 X 15
Colección Lord Colin Ivar Campbell
295. Mandolinista
Morse - 413
Sin fecha
Litografía a color
10 X 15.5
Colección Lord Colin Ivar Campbell
296. Hombre montando caballo
Morse - 414
Sin fecha
Litografía a color
15 X 15
Colección Lord Colin Ivar Campbell
297. Hombre entrando al cuarto
Morse - 418
Sin fecha
Litografía a color
15 X 15
Colección Lord Colin Ivar Campbell

298. **José en prisión**
Morse - 419
Sin fecha
Litografía a color
9 X 15
Colección Lord Colin Ivar
Campbell
299. **Carmen con admiradores**
Morse - 421
Sin fecha
Litografía a color
15.3 X 14.6
Colección Lord Colin Ivar
Campbell
300. **Carmen escapa de los lanzadores**
Morse - 423
Sin fecha
Litografía a color
20 X 15
Colección Lord Colin Ivar
Campbell
301. **Dos bailarinas**
Morse - 424
Sin fecha
Litografía a color
19.7 X 15
Colección Lord Colin Ivar
Campbell
302. **Filtros y Nuestra Señora**
Morse - 427
Sin fecha
Litografía a color
13 X 16.5
Colección Lord Colin Ivar
Campbell
303. **Combate con lanzas**
Morse - 428
Sin fecha
Litografía a color
15 X 15
Colección Lord Colin Ivar
Campbell
304. **Pareja a caballo**
Morse - 429
Sin fecha
Litografía a color
20 X 15
Colección Lord Colin Ivar
Campbell
305. **Ventana con vendedor de naranjas**
Morse - 433
Sin fecha
Litografía a color
25.5 X 20
Colección Lord Colin Ivar
Campbell
306. **Duelo con cuchillos**
Morse - 435
Sin fecha
Litografía a color
15 X 15
Colección Ivar Campbell
307. **Hombre herido bebiendo**
Morse - 436
Sin fecha
Litografía a color
8 X 15
Colección Lord Colin Ivar
Campbell
308. **Picador caído**
Morse - 438
Sin fecha
Litografía a color
15 X 15
Colección Lord Colin Ivar
Campbell
309. **Caballo**
Morse - 440
Sin fecha
Litografía a color
5 X 15
Colección Lord Colin Ivar
Campbell
310. **Alzando el anafre, 1947**
Morse - 487
Litografía a color
23.6 X 18.4
Instituto Artes Gráficas de
Oaxaca
311. **Bañistas**
Sin fecha
Litografía a color
9 X 14
Colección Lord Colin Ivar
Campbell
312. **Descanso y trabajo**
Sin fecha
Litografía a color
32 X 47
Galería de Arte
Throckmorton
313. **Idolo con piedra en azul**
Sin fecha
Litografía a color
21 X 16
Colección Lord Colin Ivar
Campbell
314. **La cama de fierro**
Sin fecha
Litografía a color
20.9 X 16
Instituto Artes Gráficas de
Oaxaca
315. **Naturaleza muerta con abanico**
Morse - 441
Sin fecha
Litografía a color
15 X 19.5
Colección Lord Colin Ivar
Campbell
316. **Pareja con tambor**
Sin fecha
Litografía
40 X 59
Colección particular
- PLANCHA**
326. **Viacrucis Estación XII, 1918**
Plancha en madera
43.4 X 27.8
Universidad de Hawai
327. **Portada del Irradiador, ca. 1924**
Placa en metal
11.5 X 9
Instituto Nacional de Bellas
Artes
Museo Nacional de Arte
- ESCULTURA**
328. **Maternidad, 1921-1922**
Talla en madera
42 X 23 X 20
Colección Federico Cantú
Fabila
329. **Crucifijo, ca. 1973**
Bronce y madera
50 X 64 X 11
Colección Familia Charlot
330. **Crucifixión de San Juan de la Cruz**
Sin fecha
Bronce y madera
37 X 35 X 22
Colección Familia Charlot
331. **Crucifijo**
Sin fecha
Bronce y esmalte
40 X 39 X 4
Colección Familia Charlot
332. **Torso hawaiano**
Figura para una pieza de
teatro dramático
Terracota
41 X 64 X 6
Colección Familia Charlot
333. **Mujer de cabeza cuadrada**
Figura hawaiana para una
pieza de teatro dramático
Terracota
90 X 34 X 5
Colección Familia Charlot
334. **Mujer con tocado**
Figura hawaiana para una
pieza de teatro dramático
Terracota
106 X 34 X 7
Colección Familia Charlot
335. **Mujer con arcoiris**
Figura hawaiana para una
pieza de teatro dramático
Terracota
92 X 36 X 6.5
Colección Familia Charlot
336. **Mujer en café**
Figura hawaiana para una
pieza de teatro dramático
Terracota
101 X 37 X 7.5
Colección Familia Charlot
337. **Hombre hawaiano**
Figura hawaiana para una
pieza de teatro dramático
Terracota
92 X 34 X 5
Colección Familia Charlot
338. **Hombre con barba**
Figura hawaiana para una
pieza de teatro dramático
Terracota
117 X 37 X 6.5
Colección Familia Charlot

339. **Jefe hawaiano**
Cerámica policromada y
vidriada
45.5 X 13 X 20
Colección Familia Charlot

TAPIZ

340. **Plantas hawaianas**
Diseños: Jean Charlot
Tejedor: Lynn Beneridge
Técnica: Alto liso en lana
Medidas: 156 X 138
Colección Familia Charlot

CERAMICA

341. **La Virgen con el niño, 1961**
Cerámica decorativa
30 X 30
Colección Familia Charlot

342. **Cabeza de Cristo, 1961**
Cerámica decorativa
policromada
30 X 30
Colección Zohmah Charlot

343. **Petroglifos**
Serie de tres
Cerámica decorativa
15 X 15
Colección Zohmah Charlot

344. **Tamrae**
Cerámica decorativa
40 X 30
Colección Steve Murin

CONTEMPORANEOS

345. **Anónimo**
Máscara de Guinea
Terracota policromada
37.7 X 18.5
Colección Familia Charlot

346. **Anónimo**
Mujer sentada
Terracota
23 X 17 X 13
Colección Familia Charlot

347. **Anónimo**
Apocalipsis
Grabado
13.3 X 10
Colección Familia Charlot

348. **David Alfaro Siqueiros**
Ilustración para el periódico
El Machete
Sin fecha
Grabado en madera
33 X 38
Universidad de Hawai

349. **David Alfaro Siqueiros**
Cabeza de mujer
Grabado 1/25
42 X 26.5
Colección Familia Charlot

350. **David Alfaro Siqueiros**
Advirtiendo a los trabajado-
res
Grabado
33 X 33
Colección Familia Charlot

351. **David Alfaro Siqueiros**
Figura volando
Detalle del fresco destruido
"Democracia"
Lápiz sobre papel
22.5 X 30.5
Universidad de Hawai

352. **Ramón Alva de la Canal**
Estación de radio para
Estridentópolis, 1922-1923
Grabado en madera
22.5 X 21
Colección Familia Alva de
la Canal

353. **Ramón Alva de la Canal**
Estridentismo, 1922-1923
Grabado en madera
22 X 13.5
Colección Familia Alva de
la Canal

354. **Ramón Alva de la Canal**
La ventana, 1925
Grabado en madera
12 X 20
Colección Familia Alva de
la Canal

355. **Emilio Amero**
Vendedor de flores, 1946
Litografía a color 12/20
32 X 25.5
Colección John Charlot

356. **Emilio Amero**
Mujer mexicana
Litografía a color
Sin fecha
33 X 25.5
Universidad de Hawai

357. **Angelina Beloff**
Amado de la Cueva
Carbón sobre papel
33 X 30.5
Universidad de Hawai

358. **Germán Cueto**
Tehuana
Sin fecha
Escultura
109 X 40 X 33
Instituto Nacional de Bellas
Artes
Museo de Arte Moderno

359. **José Chávez Morado**
Campesinos con sombrero
Grabado 3/10
23.5 X 17.5
Colección Familia Charlot

360. **José Chávez Morado**
Tres mujeres, 1938
Grabado 1/10
23.5 X 17.5
Colección Familia Charlot

361. **José Chávez Morado**
Carrusel, 1938
Grabado 1/10
32.5 X 25.2
Colección Familia Charlot

362. **Honor Daumier**
Croquis d'Ete - 3
Sin fecha
Litografía
25 X 36.5
Universidad de Hawai

363. **Honor Daumier**
Croquis d'Ete - 20
Sin fecha
Litografía
25 X 36
Colección Universidad de
Hawai

364. **Honor Daumier**
Croquis d'Ete - 36
Sin fecha
Litografía
25 X 36
Universidad de Hawai

365. **Honor Daumier**
Croquis d'Ete - 196
Sin fecha
Litografía
25.5 X 36
Universidad de Hawai

366. **Honor Daumier**
Los bañistas
Sin fecha
Litografía
25 X 36
Universidad de Hawai

367. **Honor Daumier**
Les Provinceaux a Paris
Sin fecha
Litografía
25.5 X 34.5
Universidad de Hawai

368. **Epinal**
Entrada de los franceses en
Bélgica
Sin fecha
Estampa
41.5 X 63.5
Universidad de Hawai

369. **Epinal**
Batalla de Austerlitz
Sin fecha
Estampa
42 X 63
Universidad de Hawai

370. **Epinal**
Batalla de Esling, muerte
de Montebello
Sin fecha
Estampa
42 X 64
Universidad de Hawai

371. **Epinal**
Batalla de Iena
Sin fecha
Estampa
41.5 X 63
Universidad de Hawai

372. **Epinal**
Batalla de Lutzen
Sin fecha
Estampa
31.5 X 63
Universidad de Hawai

373. **Ann Goupil**
Casa grande
Dibujo
Sin fecha
Lápiz sobre papel
22.8 X 28
Universidad de Hawai
374. **Ann Goupil**
Papa Nito
Dibujo
Sin fecha
Lápiz sobre papel
33 X 25.5
Universidad de Hawai
375. **Fernando Leal**
Caballero con flauta y sombrero, 1919
Grabado
32.5 X 25.5
Colección Familia Charlot
376. **Fernando Leal**
Danzantes
Sin fecha
Grabado
24 X 20.4
Colección General Motors de México
377. **Manuel Martínez Pintao**
La persecución del venado, 1927
Dibujo
Tinta sobre papel
50 X 35
Colección Familia Charlot
378. **Manuel Martínez Pintao**
La flora y la fauna, 1925
Dibujo
Tinta sobre papel
72 X 61.5
Colección Familia Charlot
379. **Manuel Martínez Pintao**
Las fieras saliendo de su casa, 1925
Dibujo
Tinta sobre papel
63 X 48
Colección Familia Charlot
380. **Ricardo Martínez**
Figura en negra, 1968
Oleo sobre papel
32 X 24.5
Colección Zohmah Charlot
381. **Leopoldo Méndez**
Mujeres angustiadas, 1930
Grabado
15.8 X 16
Colección Familia Charlot
382. **Leopoldo Méndez**
Mujer llorando y mujer de pie, 1930
Grabado
15.5 X 11.2
Colección Familia Charlot
383. **Leopoldo Méndez**
Manifiesto sobre el Salario Mínimo, 1934
Grabado
16 X 16
Colección Familia Charlot
384. **Leopoldo Méndez**
Consulta médica, 1935
Grabado
11 X 9.6
Colección Familia Charlot
385. **Carlos Mérida**
Familia mexicana, 1929
Dibujo
Lápiz sobre papel
30.5 X 22.8
Universidad de Hawai
386. **Pablo O'Higgins**
Maguey, 1930
Dibujo
Carbón sobre papel
66.5 X 50.5
Colección Familia Charlot
387. **Pablo O'Higgins**
Obreros y campesinos sentados, 1936
Grabado
70 X 48
Colección Familia Charlot
388. **Pablo O'Higgins**
Campesino, 1947
Grabado
64 X 49
Colección Familia Charlot
389. **Pablo O'Higgins**
Hombre y pájaro
Sin fecha
Grabado
43 X 31
Colección Familia Charlot
390. **Pablo O'Higgins**
Menesteroso
Sin fecha
Grabado
47.5 X 35
Colección Familia Charlot
391. **Pablo O'Higgins**
Hombre en azul, 1947
Acuarela
65 X 50
Colección Familia Charlot
392. **José Clemente Orozco**
Dos prostitutas
Sin fecha
Tinta sobre papel
20.5 X 18
Universidad de Hawai
393. **Diego Rivera**
Lupe Marín, ca. 1926
Dibujo
Lápiz sobre papel
28 X 32.5
Universidad de Hawai
394. **Diego Rivera**
Germinación, ca. 1927
Boceto para el mural en la Ex-Capilla de la Universidad Autónoma de Chapingo
Lápiz sobre papel
50.5 X 75.6
Academia de las Artes de Honolulu, Hawai
Donación de Bea L. Haberl en 1971
395. **Diego Rivera**
La niña de Milpa Alta, ca. 1932
Oleo sobre tela
61 X 48
Academia de las Artes de Honolulu, Hawai
396. **Rufino Tamayo**
Mermaids
Sin fecha
Grabado en madera
15 X 20.5
Universidad de Hawai
397. **Alfredo Zalce**
Caballos, 1931
Lápiz sobre papel
16.5 X 13.5
Colección Familia Charlot
398. **Alfredo Zalce**
Mujer con brazos en alto, 1946
Grabado
20 X 14
Colección Familia Charlot
399. **Alfredo Zalce**
Jean Charlot, 1977
Grabado
23 X 21
Colección Familia Charlot
- FOTOGRAFÍAS
400. **Anónimo**
Pierre Nicolás Goupil, 1850
Plata sobre gelatina
25.3 X 20.2
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
401. **Anónimo**
Marie Adelaida Simon, esposa de Pierre Nicolás Goupil, 1859
Plata sobre gelatina
25.4 X 20.5
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
402. **Anónimo**
Joseph Victor Goupil, 1805-1884
Plata sobre gelatina
25.5 X 20
Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
403. **Anónimo**
María Benita Meléndez, esposa de Victor Joseph Goupil, 1818-1875
Plata sobre gelatina
25.2 X 20
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
404. **Anónimo**
Louis Cyriaque Goupil, 1834-1926
Plata sobre gelatina
20.5 X 20
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot

405. Anónimo
Louisita Goupil, esposa de Louis
Goupil, 1910
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.3
Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
406. Anónimo
Eugenie Goupil, hermano de Louis
Goupil, 1831-1895
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.2
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
407. Anónimo
Agustine Elie, esposa de Eugenio
E. Goupil, ca. 1890
Plata sobre gelatina
25.5 X 20
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
408. Anónimo
Anne Goupil, madre de Jean
Charlot, ca. 1895
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.3
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
409. Anónimo
Benita Goupil y Henri
Charlot,
1860-1915 y 1870-1929
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.3
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
410. Anónimo
Ann Goupil Charlot y Jean
Charlot,
Francia, ca. 1898
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.4
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
411. Anónimo
Ann Goupil Charlot con sus
hijos,
Jean y Odette, ca. 1902
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.3
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
412. Anónimo
Jean Charlot y Odette
Charlot como
gatitos, Francia, ca. 1904
Plata sobre gelatina
26.5 X 20.3
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
413. Anónimo
Jean Charlot con traje de
marinero, Francia
Sin fecha
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.3
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
414. Anónimo
Primera comunión de Jean
Charlot, 1909
Copia Irving Rowen
Plata sobre gelatina
24 X 19
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
415. Anónimo
Henry Charlot, padre del
artista, 1914
Plata sobre gelatina
25.5 X 20
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
416. Anónimo
Jean Charlot con Odette
Charlot y dos
amigos en Francia, ca. 1915
Copia Irving Rowen
Plata sobre gelatina
19.5 X 20
Colección Familia Charlot
417. Anónimo
Luz envía a sus compadres
felicitaciones
de fin de año
Sin fecha
Plata sobre gelatina
20.3 X 25.5
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
418. Anónimo
Jean Charlot
Sin fecha
Plata sobre gelatina
25.5 X 19
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
419. Anónimo
Los niños Jean Charlot y
Odette Charlot,
Francia, ca. 1902
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.3
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
420. Anónimo
Charlot en una exposición
de la
Gilde Notre-Dame, París,
1916
Plata sobre gelatina
20.5 X 25
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
421. Anónimo
Fotografía de la obra
"Bosque de
Castaños", Francia, 1916
Oleo sobre papel
15 X 22
Universidad de Hawai
422. Anónimo
Jean Charlot dedica
fotografía a sus
camaradas M.B. y R.T., a su
partida
a la Armada, 1917
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.3
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
423. Anónimo
Jean Charlot, teniente de
artillería, ca. 1917
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.3
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
424. Anónimo
Jean Charlot, identificación
de la
Armada, 1918
Plata sobre gelatina
25 X 20
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
425. Anónimo
Luz y una amiga, 1920
Plata sobre gelatina
25.5 X 20
Colección Familia Villanueva Hernández
426. Anónimo
La Masacre del Templo
Mayor, 1922-1923
Escuela Nacional Preparatoria
Ciudad de México
Copia moderna
Plata sobre gelatina
30 X 40.4
Colección Familia Charlot
427. Anónimo
Fresco de Diego Rivera,
1923
El le dijo a Jean Charlot que
era el pintor que aparece
de espaldas, ubicado en el
andamio, justo arriba del
autorretrato. De pie a la
izquierda, la figura del
escultor Manuel Martínez
Pintao. Copia moderna
Plata sobre gelatina
25 X 17
Colección Jean Charlot
428. Anónimo
Grupo de artistas y amigos
en la inauguración
del fresco "Masacre del
Templo Mayor", 1923
Plata sobre gelatina
20 X 25.5
Colección Familia Charlot

429. Anónimo
Mujer haciéndose sombra con un rebozo, ca. 1924
Plata sobre gelatina
20.2 X 25.5
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
430. Anónimo
Después de un entierro, ca. 1925
Plata sobre gelatina
20.4 X 25.3
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
431. Anónimo
Luz en la azotea de la Academia de San Carlos, ca. 1924
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.2
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Villanueva Hernández
432. Anónima
Señora Ann Goupil en Cuernavaca, ca. 1926
Plata sobre gelatina
25 X 19.5
Colección Familia Charlot
433. Anónimo
Ann Goupil ante una reja, ca. 1926
Plata sobre gelatina
25 X 19.5
Colección Familia Charlot
434. Anónimo
Anita Brenner y Jean Charlot en Chichén Itzá, 1926-1928
Plata sobre gelatina
20.5 X 25.2
Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
435. Anónimo
Trabajando en Chichén Itzá, 1926-1928
Sin fecha
Plata sobre gelatina
20.2 X 25.5
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
436. Anónimo
Jean Charlot copiando el frente del altar del Templo de los Guerreros recién excavado, Chichén Itzá, 1926
Copia de Irving Rowen
Plata sobre gelatina
24 X 19
Colección Familia Charlot
437. Anónimo
Jean Charlot y trabajadores en Chichén Itzá, 1926-1928
Plata sobre gelatina
20.5 X 25.5
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
438. Anónimo
Jean Charlot, Diego Rivera, Frida Kahlo, Francis Paine, Palacio de Cortés, 1926
Plata sobre gelatina
20.5 X 25.5
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
439. Anónimo
Chichén Itzá, 1926-1928
Plata sobre gelatina
20.5 X 25.5
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
440. Anónimo
Jean Charlot con compañeros en Yucatán, 1926-1928
Plata sobre gelatina
20.4 X 25.5
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
441. Anónimo
Jean Charlot, Elie Faure, Frida Kahlo y Diego Rivera en Cuernavaca, ca. 1926
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.5
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
442. Anónimo
Luz, Conchita y otras personas, ca. 1930
Plata sobre gelatina
20 X 25.5
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
443. Anónima
Jean Charlot con la actriz Maureen O'Sullivan, Hollywood, California, 1938
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.3
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
444. Anónimo
Jean Charlot pintando el mural de la Universidad de Georgia, 1940-1945
Plata sobre gelatina
21 X 16
Galería de Arte Throckmorton
445. Anónimo
Jean Charlot pintando el mural de la Universidad de Georgia, 1940-1945
Plata sobre gelatina
9.5 X 12.5
Galería de Arte Throckmorton
446. Charlot frente al mural de Georgia, ca. 1940-1944
Copia moderna
Plata sobre gelatina
25 X 20.2
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
447. Anónimo
Jean Charlot trabajando en su estudio; Atenas, Georgia. Reflejado en el ventanal, el fotógrafo Eugene Payor, ca. 1940-1944
Plata sobre gelatina
28.5 X 35.5
Colección Familia Charlot
448. Anónimo
Jean Charlot en el taller de Vanegas Arrollo, 1945
Plata sobre gelatina
17 X 24
Colección Familia Charlot
449. Anónimo
Jean Charlot pintando el fresco de la Abadía Benedictina en Atchison, Kansas, 1959
Plata sobre gelatina
20.5 X 25
Colección Familia Charlot
450. Anónimo
Jean Charlot con collar de las Islas Fidji, en su cumpleaños. Hau-Hula, Hawai, 1971
Plata sobre gelatina
20.5 X 25.5
Colección Familia Charlot
451. Anónimo
Jean Charlot en la playa Hau'ula, Hawai, ca. 1971
Plata sobre gelatina
25.5 X 20
Colección Familia Charlot
452. Anónimo
Curiosidades mexicanas en casa de Charlot, Francia
Sin fecha
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.3
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
453. Anónimo
Curiosidades mexicanas en casa de Charlot, Francia
Sin fecha
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.3
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot

454. **Gregory Alexandrov (Grisha)**
Zohmah durante la filmación de la película "Viva México", 1931
Dirigida por Ensensteen, en la Hacienda de Tetlapayac
Copia moderna
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.3
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
455. **Gregory Alexandrov (Grisha)**
Zohmah durante la filmación de la película "Viva México", 1931
Dirigida por Ensensteen, en la Hacienda de Tetlapayac
Copia moderna
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.3
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
456. **Harry B. Crister**
Luz sentada pintando un plato, ca. 1960
Plata sobre gelatina
26 X 20.5
Colección Familia Villanueva Hernández
457. **Harry B. Crister**
Luz Jiménez tejiendo, 1920
Impresión blanco y negro
5 X 3 1/2
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
458. **Jean Charlot**
Pájaro corriendo, 1900
Fotografía del dibujo
Lápiz sobre papel
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
459. **Jean Charlot**
Fotografía de la obra "L'Amité", 1921
Gouache
150 X 142
Colección Familia Charlot
460. **Zohmah Charlot**
Jean Charlot ante el fresco Estudio en Black Mountain College, North Carolina.
Plata sobre gelatina
25 X 20
Colección Familia Charlot
461. **Francis Haar**
Jean Charlot trabajando una escultura en cerámica, Julio, 1962
Plata sobre gelatina
25 X 20.5
Colección Familia Charlot
462. **Francis Haar**
Jean y Zohmah en su casa en Honolulu, 1963
Plata sobre gelatina
20 X 24
Colección Familia Charlot
463. **Francis Haar**
Charlot ante la estatua de cerámica "Ali i Nui" Ala-Moana Hotel, Honolulu, Hawai, 1971
Plata sobre gelatina
26.5 X 20
Colección Familia Charlot
464. **Francis Haar**
Jean Charlot, 1972
Impresión a color
20 X 22
Colección Ricardo Martínez
465. **Francis Haar**
Charlot trabajando sobre el mural "Primeros contactos de Hawai con el mundo exterior", 1951-1952
Honolulu, Hawai, tomada en 1976
Plata sobre gelatina
20 X 25
Colección Familia Charlot
466. **Francis Haar**
Jean Charlot, Juliette May Fraser y David Asherman trabajando sobre el mural "Primeros contactos de Hawai con el mundo exterior", 1951-1952
Copia moderna
28 X 35
Colección Familia Charlot
467. **Francis Haar**
Jean Charlot
Sin fecha
Plata sobre gelatina
22.5 X 19
Colección Familia Mérida
468. **Francis Haar**
Jean Charlot bocetando en su mural "Primeros contactos de Hawai con el mundo exterior", 1951-1952
Copia moderna
Plata sobre gelatina
20.5 X 20.5
Colección Familia Charlot
469. **Francis Haar**
Jean Charlot con la escultura en cerámica "Roca China" en el jardín de su casa en Honolulu
Sin fecha
Plata sobre gelatina
24 X 19.5
Colección Familia Charlot
470. **James Haas**
Jean Charlot trabajando, 1978
Plata sobre gelatina
17 X 24.5
Colección Familia Charlot
471. **James Haas**
Jean Charlot trabajando, 1978
Impresión en color
24.7 X 17
Colección Familia Charlot
472. **Joseph Martin**
Jean Charlot, acercamiento de su cara pintando el mural "Primeros contactos de Hawai con el mundo exterior", 1951-1952
Plata sobre gelatina
20.2 X 25.3
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
473. **Anónimo**
Jean Charlot pintando el mural "Primeros contactos de Hawai con el mundo exterior", 1951-1952
Plata sobre gelatina
20.5 X 25.4
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
474. **Anónimo**
Jean Charlot pintando el mural "Primeros contactos de Hawai con el mundo exterior", 1951-1952
Detalle de la mano del pintor
Plata sobre gelatina
25.2 X 20.2
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
475. **Tina Modotti**
Jean Charlot, ca. 1924
Copia moderna
Plata sobre gelatina
25.5 X 20
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
476. **Tina Modotti**
Jean Charlot, 1926
Copia moderna
Plata sobre gelatina
9.5 X 7.5
Colección Familia Charlot
477. **Tina Modotti**
Jean Charlot, 1926
Copia moderna
Plata sobre gelatina
25 X 20
Colección Familia Charlot
478. **Tina Modotti**
Madre e hija, 1926
Copia moderna
Plata sobre gelatina
24.5 X 20
Colección Familia Charlot

479. **Tina Modotti**
Madre india e hija, México, 1926
Copia moderna
Plata sobre gelatina
20.5 X 25.5
Archivo Museo Estudio
Diego Rivera
Original Familia Charlot
480. **Tina Modotti**
Niño tomando pecho, ca. 1927
Copia moderna
Plata sobre gelatina
25.4 X 20.4
Archivo Museo Estudio
Diego Rivera
Original Familia Charlot
481. **Tina Modotti**
Jean Charlot, 1922
Gelatina bromuro
23.7 X 18.1
Colección Tomás Zurián Ugarte
482. **Tina Modotti**
Charlot de perfil, 1922
Copia moderna
Plata sobre gelatina
25 X 20
Colección Familia Charlot
483. **Tina Modotti**
Perfil de Jean Charlot, 1922
Copia moderna
Plata sobre gelatina
25.5 X 20
Archivo Museo Estudio
Diego Rivera
Original Familia Charlot
484. **Tina Modotti**
Jean Charlot, 1923
Copia moderna
Plata sobre gelatina
25.5 X 20
Archivo Museo Estudio
Diego Rivera
Original Familia Charlot
485. **Tina Modotti**
Jean Charlot, 1923
Copia moderna de José Sulaimán
Plata sobre gelatina
25.5 X 20
Archivo Museo Estudio
Diego Rivera
Original Familia Charlot
486. **Tina Modotti**
Danza de los listones
Fresco destruido por Diego Rivera en 1924
en la Secretaría de Educación Pública
Copia moderna
Plata sobre gelatina
40 X 24.5
Colección Familia Charlot
487. **Tina Modotti**
Jean Charlot, 1923
Plata sobre gelatina
24 X 18
Colección Familia Charlot
488. **Tina Modotti**
Conchita, ca. 1927
Copia moderna
Plata sobre gelatina
25.2 X 20.4
Archivo Museo Estudio
Diego Rivera
Original Familia Charlot
489. **Steve Murin**
Charlot bocetando el mural de la United Public Workers, Mayo, 1973
Murin, líder sindical de los trabajadores del municipio de Hawái, obsequia al pintor la imagen que el fotógrafo Ben Mc Pherson tomó cuando boceteaba el mural de la U.P.W.
Plata sobre gelatina
42.7 X 52.5
Colección Familia Charlot
490. **Sonya Noskowak**
Jean Charlot, 1933
Plata sobre gelatina
8.2 X 7.2
Galería de Arte Throckmorton
491. **Eugene Payor**
Jean Charlot pintando "Tierra de Paratroopers" en Sicilia, 1944
Plata sobre gelatina
35.5 X 28
Colección Familia Charlot
492. **Philip Spalding III**
Stone Club Dance
Hola Nenewa on Molokai
Impresión en color
20 X 25
Original del autor
493. **Philip Spalding III**
Zohmah Charlot durante la organización de la exposición de Jean Charlot en México, 1994
Plata sobre gelatina
20 X 25
Original del autor
494. **Philip Spalding III**
El estudio de Jean Charlot en su casa en Honolulu, Hawai, después de su muerte.
Plata sobre gelatina
20.4 X 25.5
Original del autor
495. **Philip Spalding III**
Kaule O nanahoa 1990
The Penis of Nanahoa Phallic Rock
Impresión en color
20 X 25
Original del autor
496. **Philip Spalding III**
Stone Club Dance
Hola Nenewa on Molokai
Impresión en color
Original del autor
497. **José Martín Sulaimán**
Escultura en cerámica en el jardín de la casa de Jean Charlot, Honolulu, Hawai, 1993
Plata sobre gelatina
20 X 25
Original del autor
498. **F.S. Wartz**
Jean Charlot Lynton R. Kistler, 1950
Copia moderna
Plata sobre gelatina
20 X 25.5
Colección Familia Charlot
499. **Chandler Weston**
Celebración de la fiesta mardi Gras en la Ciudad de México, 1924
Copia moderna
Plata sobre gelatina
Original colección particular
500. **Edward Weston**
Federico Marín, Jean Charlot y Tina Modotti en la azotea, 1924
Plata sobre gelatina
Colección Museo Estudio Diego Rivera
Original Arizona Board and Regents Center for Creative Photograph
501. **Edward Weston**
Luz Jiménez, 1926
Plata sobre gelatina
24.1 X 18.5
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
502. **Edward Weston**
Luz Jiménez, 1926
Plata sobre gelatina
24.1 X 18.5
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
503. **Edward Weston**
Jean Charlot con la mano en la mejilla, 1926
Copia moderna de José Sulaimán
Plata sobre gelatina
25.5 X 20
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
504. **Edward Weston**
Jean Charlot, 1926
Copia moderna
Plata sobre gelatina
25 X 20
Colección Familia Charlot
505. **Edward Weston**
Tortillera, figura de barro, 1926
Plata sobre gelatina
14 X 22.4
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot
506. **Edward Weston**
Zohmah, ca. 1931
Copia moderna
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.3
Archivo Museo Estudio Diego Rivera
Original Familia Charlot

507. Edward Weston
Zohmah, ca. 1931
Copia moderna
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.3
Archivo Museo Estudio
Diego Rivera
Original Familia Charlot

508. Edward Weston
Cocina de la casa de
Zohmah en
Coyoacán, ca. 1931
Copia moderna
Plata sobre gelatina
20.5 X 25.5
Archivo Museo Estudio
Diego Rivera

509. Edward Weston
Cocina de la casa de
Zohmah en
Coyoacán, ca. 1931
Copia moderna
Plata sobre gelatina
20.5 X 25.5
Archivo Museo Estudio
Diego Rivera
Original Familia Charlot

510. Edward Weston
Jean Charlot y Zohmah Day,
ca. 1933
Copia moderna
Plata sobre gelatina
25.5 X 20.3
Archivo Museo Estudio
Diego Rivera
Original Familia Charlot

ADENDA

511. Sin título
Acuarela sobre papel
50.5 X 34.5
Colección Familia Charlot

512. Sin título
Acuarela
30 X 11
Colección Lord Colin Ivar
Campbell

513. Tejedor de Guatemala, VIII
1977
Oleo sobre tela
50 X 61
Col. Martin Charlot

514. Guerrero Fiji
1978
Oleo sobre tela
50 X 40
Col. Martin Charlot

515. Hala grove, con cardenal
1969

Oleo sobre tela
76 X 101
Col. Martin Charlot

516. Cocina mexicana en azul
1970

Oleo sobre tela
76 X 100
Col. Martin Charlot

517. Tejedor de Guatemala, VII
1975

Oleo sobre tela
61 X 81
Col. Martin Charlot

518. Tortillera de perfil
1973

Oleo sobre tela
61 X 50
Col. Martín Charlot

519. Tortillera, 3/4 de perfil
1973

Oleo sobre tela
61 X 50
Col. Martin Charlot

LIBROS Y REVISTAS

520. AUBIN, J. M. A., *Histoire de la Nation Mexicaine Depuis le départ D'Aztlán jusqu' à l' arrivé des Conquérrants espagnols (et au delà 1607)*. Manuscrit Figuratif accompagné de texte en langue náhuatl ou mexicaine suivi d' une traduction en Français par Feu J.M.A. Aubin. Reproduction du Codex de 1576, Ernest Leroux Editeur, Paris, 1893, 63 p. Colección Biblioteca Nacional de Antropología e Historia Dr. Eusebio Dávalos Hurtado

521. BELLOC, Hilaire. *Characters of the Reformation*. London, Sheed & Ward 1936. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.

522. BOBAN, Eugene, *Documents pour servir a l' Histoire du Mexique*, Catalogue raisonné de la collection de M. E. Eugene Goupil (Ancienne collection de J.M. A. Aubin), 2 Vols, Ernest Leroux Editeur, Paris, 1891. Colección Biblioteca Nacional de Antropología e Historia Dr. Eusebio Dávalos Hurtado

523. _____, *Documents pour servir a l' Histoire du Mexique*, Catalogue raisonné de la Collection de E. Eugene Goupil (Ancienne collection de J. M. A. Aubin) ATLAS contenant 80 planches en phototypie, Ernest Leroux editeur, Paris 1891. Colección Biblioteca Nacional de Antropología e Historia Dr. Eusebio Dávalos Hurtado

524. BRENNER, Anita. *A Hero by mistake*. New York, William R. Scott, 1952. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.

525. _____, *The boy who could do anything, and other Mexican folk tales*, New York, William R. Scott, 1942. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.

526. _____, *Dumb Don Juan and the Bandits*. New York, Young Scott Books, 1957. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.

527. _____, *The timid Ghost: or, What would you do with a sackfull of gold*. New York, William R. Scott, 1966. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.

528. _____, *The wind of that swept Mexico. The History of the Mexican Revolution 1910-42*. 1943. Harper & Brothers, New York & London 1943, 299p. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.

529. BROWN, Margaret Wise. *Two little trains*. New York, William R. Scott, 1949. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.

530. _____, *Fox Eyes*. New York, Pantheon Books, 1951. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.

531. _____, *A Child's good morning*. New York, William R. Scott, 1952. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.

532. _____, *A Child's good night book*. New edition. New York, Harper Collins, 1992. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.

533. CHARLOT, Zohmah. *A First Book*. Zohmah Charlot, Honolulu, 1980. With 18 color lithographs by Jean Charlot. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.

534. CHARLOT, Jean. *Books, Portfolios, Writings and Murals*, Editado por Zohmah Charlot, 1986. Colección Milena Koprivtza.

535. _____, *Cartoons Catholic: mirth and meditation from the brush and brain of Jean Charlot with comentary by F. J. Sheed*. Huntington, Indiana, Our Sunday Visitor, 1978. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.

536. _____. *An artist on Art*. Two Vols. Honolulu, University of Hawaii Press, 1972. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.
537. _____. *Dance of Death: 50 drawings and captations by Jean Charlot*. New York, Sheed and Ward, 1951. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.
538. _____. *Dance of Death: 50 drawings and captations by Jean Charlot*. New York, Sheed and Ward, 1951. Colección Galería Throckmorton.
539. _____. *Art making from Mexico to China*. New York, Sheed and Ward, 1950. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.
540. _____. *Art from the Mayans to Disney*. New York, Sheed and Ward, 1939, 280 p. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.
541. _____. *Art from the Mayans to Disney*. New York, Sheed and Ward, 1939, 280 p. Colección Throckmorton
542. _____. *Les Partis Politiques*. Textes réunis et présentés par Jean Charlot, Armand Colin, Paris, 2a ed., 1971, 253 p. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades, UNAM.
543. _____. *Picture Book*, 32 original lithographs by Jean Charlot, Inscriptions by Paul Claudel, John Becker, New York, 1933. 540. Colección Biblioteca Hamilton, Universidad de Hawai.
544. _____. *Picture Book*, 32 original lithographs by Jean Charlot, Inscriptions by Paul Claudel, John Becker, New York, 1933. 540. Colección Galería Throckmorton.
545. _____. *El Renacimiento del Muralismo Mexicano 1920-25*, Versión de Ma. C. Torquihilho Cavalcanti, México, Domes, 1985, 375 p. Colección Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
546. _____. *The Mexican Mural Renaissance 1920-25*, New York, Hacker Art, 1979, 328 p. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
547. _____. *El templo de los Guerreros en Chichen Itzá*. Colección Biblioteca Nacional de la UNAM.
548. _____. *El arte de los Mayas a Disney*, 1939, 285 p. Colección Biblioteca Nacional de la UNAM.
549. *Charlot Murals in Georgia*. Intr. Lamar Dodd. Photographs: Eugene Payor. Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1945, 178 p. Colección Biblioteca Hamilton de la Universidad de Hawai.
550. *Charlot Murals in Georgia*. Intr. Lamar Dodd. Photographs: Eugene Payor. Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1945, 178 p. Colección Galería Throckmorton.
551. *Charlot Murals in Georgia*. Intr. Lamar Dodd. Photographs: Eugene Payor. Athens, Georgia, University of Georgia Press, 1945, 178 p. Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
552. CLAUDEL, Paul. *Jean Charlot*. Paris, Busson, 1931. (Peintres nouveaux) 1931. Colección Biblioteca Hamilton de la Universidad de Hawai.
553. _____. *The Book of Christopher Columbus: a lyrical drama in two parts*. Decorations by Jean Charlot, New Haven: Yale University Press, 1930, 57 p. Colección Biblioteca Hamilton de la Universidad de Hawai.
554. _____. *The Book of Christopher Columbus: a lyrical drama in two parts*. Decorations by Jean Charlot, New Haven: Yale University Press, 1930, 57 p. Colección Galería Throckmorton.
555. GAMBOA, Fernando, Rivera D. y Charlot J, "Vida y obra del Grabador José Guadalupe Posada", *Artes de México* No. 21, Vol IV, 1958. Fomento Cultural Banamex.
556. KRUMGOLD, Joseph. *And now Miguel*. New York, Crowell, 1953. Colección Biblioteca Hamilton de la Universidad de Hawai
557. LIST ARZUBIDE, Germán. *Esquina*, 1923. Colección Biblioteca Nacional de la UNAM.
558. LOPEZ Y FUENTES, Gregorio, *El Indio*, Novela Mexicana, Ilustr. by JeanCharlot, W. W. Norton & Co. Inc. New York, 1940, 251 p. Colección Galería Throckmorton.
559. MARTINEZ DEL RIO, Amelia. *The sun, the moon and the rabbit: Mexican Legends*. New York, Sheed and Ward, 1935. Colección Biblioteca Hamilton de la Universidad de Hawai.
560. MERIMEE, Prosper. *Carmen*. New York, Limited Editions, 1941. Colección Biblioteca Hamilton de la Universidad de Hawai.
561. MORRIS, Ann Axtell, *Digging in Yucatán*. Junior literary Guild, New York, 1931, 279 p. Colección Galería Throckmorton.
562. OROZCO, José Clemente, *El Artista en Nueva York, cartas a Jean Charlot, y tres textos inéditos*. México, Editorial Sigo XXI. 1971. Colección de la Biblioteca Nacional de la UNAM.
563. PARISH, Helen Rand. *Our Lady of Guadalupe*. New York, Viking Press 1955. Colección Biblioteca Hamilton de la Universidad de Hawai.
564. REVISTA "MEXICAN FOLKWAYS", 1925-26, Nos. 1-5, México D. F. Colección Biblioteca Nacional de Antropología e Historia Dr. Eusebio Dávalos Hurtado.
565. SCHLEIN, Miriam. *When will the world be mine? The story or a snowshoe rabbit*. New York, Scott, 1953. Colección Biblioteca Hamilton de la Universidad de Hawai.
566. _____. *Kittens, cubs and babies*. New York, William R. Scott, 1959. Colección Biblioteca Hamilton de la Universidad de Hawai.
567. SCHNEIDER, Luis Mario, *El Estridentismo*, México, 1921-27, 345p. México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1985. Colección Biblioteca Nacional de la UNAM.
568. _____. *El Estridentismo o una literatura de estrategia*, 1970, Instituto Nacional de Bellas Artes, 244 p. Colección Biblioteca Nacional de la UNAM.

569. *The Maya of Middle America*, Carnegie Institution of Washington, New Service Bulletin, Vol II, Nos. 17-21, Division of Publications Carnegie Institute of Washington, 1931. Colección del Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX.

570. TONALAMATL, *Calendario Idolátrico*, 20 láminas (18 blanco y negro y 2 a color). Colección del Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX.

571. TYMAN, Loretta Marie. *Julio*, New York, Abelard-Schuman, 1955. Colección de la Biblioteca Hamilton de la Universidad de Hawai.

572. WILDER, Thornton. *The bridge of San Luis Rey*, New York, Limited Editions, 1962. Colección de la Biblioteca Hamilton de la Universidad de Hawai.

573. ZALCE, Alfredo, *Viaje a Yucatán*, 30 x 40 cm, Hoja de prólogo. Colección Alfredo Zalce.

ADENDA

574. Albúm fotográfico de pinturas renacentistas, Ediciones Goupil París, ca. 1898
Colección Lic. Jorge Carretero.

AGRADECIMIENTOS

AGRADECIMIENTOS

COLECCIONES Y COLECCIONISTAS

MEXICO

Biblioteca de Arte Ricardo Pérez Escamilla
Biblioteca del Centro de Estudios de Historia de México
CONDUMEX
Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, INAH
Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Humanidades, UNAM
Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, INBA
Fomento Cultural banamex
Instituto de Artes Gráficas de Oaxaca
Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM
Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM
Museo de Aguascalientes
Museo de Arte Moderno, INBA
Museo Estudio Diego Rivera, INBA
Museo Nacional de Arte, INBA
Museo Nacional de la Estampa, INBA
Universidad Internacional de México
Jorge Alva de la Canal
Rosa María Alva de la Canal
Jesús Álvarez Amaya
Carlos Bernal

Andrés Blaisten
Federico Cantú Fabila
Jorge Carretero
Raquel Espinosa Ulloa
Susana Glusker Brenner
Ramón López Quiroga
Ricardo Martínez
Antonio Martínez del Campo
Alma Mérida
María O'Higgins
Ricardo Pérez Escamilla
Familia Villanueva Hernández
Sandra Weisenthal
Alfredo Zalce
Tomás Zurián

ESTADOS UNIDOS DE AMERICA

Art Students League
Academia de las Artes de Honolulu, Hawai
Fine Arts and Ancient Lands
Universidad de Hawai

Lord Colin Ivar Campbell
Laurence Campbell
Anne Charlot
John Charlot
Martin Charlot
Peter Charlot
Zohmah Charlot
David de la Torre
George Ellis

Evelyn Giddings
David Hood
Ivan Hawkins
Susan Indich
Ana Iturralde
Teresa Iturralde
Mary Anne Martin
Tobey C. Moss
Steve Murin
Spencer Throckmorton

Bishop Trust, Hawai
Centro Nacional de Conservación y Control de Obras de
Arte, INBA
Centro de Investigación Documentación e Información de
Artes Plásticas, INBA
Galería López Quiroga
Galería de Arte Misrachi
Grupo Editorial Casa de las Imágenes
Instituto de Cultura de Aguascalientes
Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM
Mexic-Arte Museum
Museo Estudio Diego Rivera, INBA
Nettie Lee Benson Latin American Collection at the
University of Texas
Patrimonio Universitario, UNAM

Judith Alanis
Gustavo Albin
Claudio Ariel
Virginia Armella de Aspe
Agustín Arteaga
Rafael C. Arvea
Yona Baker
Esperanza Balderas
Susi Barnes
Salvador Beltrán Llamas
Octavio Barreda
Enrique Beraha
Carmen Block
David Bosada Ramírez de Arellano
Mónica Bosada Ramírez de Arellano
Angélica Calderón del Río
Mariana Campero
Mirta Campillo
Rogelio Cárdenas
Sonia Carrasco
Gonzalo Celorio
Alvaro Castillo Olmedo
Salvador Castillo Torres
Alfredo Castro
Febe Cavazos
Francisco Cornejo
Kamalu Charlot
Lourdes Chumacero
Teresa del Conde
Juan Emeterio Cruz

Lucia Cruz
Rosálfa Cuevas
Aurelio Díaz
Juanita Echeverría
Rita Eder
Eduardo Espinosa
Mónica Espinosa
Francisco Estebanez
Ma. Elena Estrada
Ofelia Fandiño
Pilar Fandiño
Cándida Fernández
Sergio Ferráez
Armando Flores
R.A. Florio
Elsa Frost
Miguel Angel Fuentes
Alfredo Gálvez
Myrna Garduño
Juan Manuel Gómez Robledo
Esther González
Angeles González de Ramos
Stella Ma. González Cicero
Berenice González de León
Rosendo González
Jorge Guadarrama
José Gutiérrez Pérez
Laura Gutiérrez Witt
Mentor Guenolvisa
Arturo Guerrero

Cristina Hernández
Daniel Hernández
Alberto Híjar
Bárbara Huerta
Alma Ibarra
Graciela Kartofel
Elke Koppel
Judith Licea
Susan Liteky
Alejandra López
Flora López
Rafael López Castro
Alejandro López González
Edgardo López Mañón
Gabriela Lozano
Mercedes de la Luz
Pablo Macedo
Sonia Mancera
Alicia Martínez
Javier Martínez †
Ricardo Martínez Torres
Sigfrido Meyer
Carlos Medina
Julia Mondragón
José Guadalupe Moreno
Nancy J. Morris
Irma Olvera
Andrés Oseguera Montiel
Sylvia Orozco

Larry Pace
Jorge Paris Palacios
Ricardo Pedroza
Juan Carlos Pereda
Marisela Pérez García
Gregorio Apolinar Pérez
Ma. Elena Quiroga
John Rabasa
Fausto Ramírez
Saúl Ramírez
Alfredo Rangel
Verónica Rascón
Carlos Raygadas
Mathew Rombo
Isolda Rendón
Jorge Rendón Melgarejo
Mario Rendón Lozano
Graciela Reyes
Luis Rius Caso
Rosa Rodríguez

Enrique Rodríguez Varela
Norma Rojas
Eugenio Romero
José Luis Romero
Columba Romero de Terreros
Ma. Luisa Sabau
Olga Sáenz
Sanna Saks
Ernestina L. de Salas
Adriana Salinas de Yáñez
Rubén Sánchez
Delia Sandoval
José de Santiago
Luis Sarmiento
Federico Silva
José Sol
José Juan Soriano
Sergio Iván Solórzano Duarte
Sergio Solórzano
Elia Souza de Bernal

Angel Suárez
José Martín Sulaimán
Mireya Terán
Francisco Toledo
Ricardo Torres Martínez
Ignacio Toscano
Ernesto Valdés
Frida Varinia
Arturo Vázquez
Tiburcio Vázquez
Beatriz Vidal
Amalia Villegas
Jesús Villanueva
Agustín Zaguilán
Fausto Zapata
Marta Zarak
Ricardo Zarak
Jorge von Ziegler

México en la obra de
**Jean
Charlot**

Se terminó de imprimir en la Ciudad de México
el 11 de abril de 1994 en
Artes Gráficas Panorama.
El tiro fué de 3000 ejemplares
Se utilizaron tipos de las familias
Novaresse y Helvetica en distintos tamaños.
Para los interiores se utilizó papel
Magnomat de 150 grs.
En Forros se utilizó Magnoprint de 250 grs.
La supervisión de impresión
estuvo a cargo de José Gómez de León.



Consejo Nacional
para la
Cultura y las Artes



CIUDAD DE MEXICO
DDF